

Kvinne og barn motiver av Mary Cassatt

Silje Holm Runningshaugen



Masteroppgave i kunsthistorie ved det humanistiske fakultet

IFIKK

UNIVERSITETET I OSLO

Veileder Einar Petterson

Våren 2013

Sammendrag

Avhandlingen diskuterer fortolkninger ved Mary Cassatts kvinne og barn motiver. Disse motivene ble hovedsakelig produsert i perioden mellom 1880-årene og frem til cirka 1915. Motivene viser til relasjoner og sterke bånd mellom kvinne og barn. I forståelsen av motivgruppen har forfattere anvendt psykologiske perspektiver med blant annet Freuds psykoanalyse, kjønnsperspektiver med vekt på feministiske argumenter og sosialhistoriske perspektiver. De har sett på bybildet, den sosiale situasjonen og det sosiale livet i Paris på 1800-tallet. Denne avhandlingen tar utgangspunkt i tidligere anvendte perspektiver og forsøker å se billedgruppen med utvalgte verk i kronologisk rekkefølge og se billedgruppen på nye måter i den hensikt å tilegne ny kunnskap i forståelse av motivgruppen. Første del av besvarelsen består av et innledningskapittel med en introduksjon til voksen og barn motiver i billedkunsten. Andre kapittel redegjør for Independentsgruppen (impresjonismen), levekår og normer på siste del av 1800-tallet. Dette innebærer blant annet familieroller, barnas situasjon og morsidealet. Det tredje kapittelet går inn på ulike fortolkninger av motivgruppen kvinne og barn. Dette danner en bakgrunn for Mary Cassatts kunstnerskap med vekt på hennes fremstillinger av kvinne og barn i kapittel 4, med analyser av enkeltverk.

Forord

Valget av kunstner for oppgaven var relativt tilfeldig. Jeg hadde lite kjennskap til impresjonismen og Mary Cassatt i utgangspunktet. Da jeg startet ønsket jeg at oppgaven skulle omhandle billedkunst. I tillegg har jeg interesse for psykologi og synes menneskelige relasjoner er et spennende tema. Jeg liker også det levende og lyse i det visuelle ved impresjonismen, og jeg har selv arbeidet med barn. Fra tidligere har jeg tatt en bachelor i kunsthistorie med 40-gruppe (50 studiepoeng) i psykologi. Av kunsthistoriske emner har jeg fullført Propaganda Fide, Romersk barokk kunst i kirkens tjeneste i Roma (2009), New York: Art in the New World i (2010), Kunsten 1950-2000 og Norsk billedkunst 1870-1920, Kunst og fotografi, Kjønn og estetikk, Edvard Munch og Christian Krohg med mer. Våren 2012 besøkte jeg Paris og Musée d'Orsay hvor jeg fikk se flere av de impresjonistiske kunstneres billedkunst. Her lette jeg også etter relevant litteratur og brakte med meg et par bøker hjem, blant annet Thomas som er en av de få kildene jeg har funnet som skriver om barndomsskildringer i impresjonismen.

I denne anledning vil jeg takke for alle bidrag og hjelp til gjennomføring av oppgaven. Jeg vil takke min veileder Einar Petterson for gode innspill, tilbakemeldinger og oppmuntringer underveis i prosessen. En takk rettes også til medstudent May-Linn Ski Rasmussen for ukentlige studiemøter på Blindern med nyttige diskusjoner og gode innspill. Jeg vil også takke min bror Gaute for kyndig datahjelp når mine egne datakunnskaper ikke har strukket til. Tusen takk til mine foreldre som har lest gjennom oppgaven og bidratt med korrektur, kommentarer og oppmuntring i skriveprosessen. Takk til Hege for nyttige diskusjoner. Takk til Marius.

Vøyenenga, 05.05.13

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	2
Forord	3
Innholdsfortegnelse	4
Kapittel 1: Innledning	6
1.1 Oppbygning	6
1.2 Problemstilling og tematikk	8
1.3 Om kildene	9
1.4 Begrepsavklaring	9
1.5 Historisk blikk på voksen og barn motiver	11
1.6 Skildringer av voksen og barn i impresjonismen	12
Kapittel 2: Kunsten, det offentlige og private livet på 1800-tallet	15
2.1 Impresjonismen	15
2.2 Den sosiale og politiske situasjonen	17
2.3 Familien	19
Barndomsbegrepet	21
2.4 Impresjonismens mødre og dukkebarn	24
Kapittel 3: Mary Cassatt og fortolkningsperspektiver	27
3.1 Mary Stevenson Cassatt (1844-1926)	27
3.2 Perspektiver på motivgruppen	30
Religion	33
Kjønnsperspektiver	34
Griselda Pollock: Det feminine rom	36
Kunstkritikk	42
Baudelaire og skjønnhet	43
Psykodynamiske teorier	45
Tilknytning	48
Kroppsspråk	50
Kapittel 4: Kvinne og barn motiver	52

4.1 Motivanalyser	52
1878: <i>Little Girl in a Blue Armchair</i>	52
1881: <i>Woman and Child Driving</i>	57
1896: <i>Maternal Caress</i>	62
1897: <i>Mother Playing with Child</i>	64
1898: <i>Family Group Reading</i>	65
1898: <i>By the Pond</i>	66
1902: <i>The Caress</i>	67
1908: <i>Mother and Child</i>	68
1910: <i>Baby John With Forefinger in His Mouth</i>	68
4.2 Motivgruppen	69
Blikk og tilknytning	71
Utvikling	74
Kapittel 5: Avslutning	76
Oppsummering og funn	76
Litteraturliste:	81
Illustrasjonsoversikt	85
Illustrasjoner	Feil! Bokmerke er ikke definert.

Kapittel 1: Innledning

1.1 Oppbygning

Den impresjonistiske bevegelsen startet i Frankrike, nærmere bestemt i Paris. Hovedfokuset vil derfor geografisk sett være i Frankrike. Dette til tross for at kunstnerinnen var amerikansk. Mary Cassatt kom fra en velstående familie i Philadelphia i USA, men hun foretok flere (studierelaterte) reiser i Europa og bosatte seg etterhvert i Paris. Her kom hun inn i den impresjonistiske bevegelsen – Independents, etter å ha blitt invitert av Degas i 1877. Independents er hva gruppen kalte seg, da de stilte ut uavhengig og frie fra Salongen¹ og juryen. Impresjonisme viser mer til stilarten de arbeidet med i forhold til de konvensjonelle normene som ble ført i Salongen. Denne gruppen og stilarten kanskje er mest kjent som impresjonisme. Jeg vil hovedsakelig anvende termen impresjonisme, men termen Independents vil også anvendes sporadisk i omtalen om gruppen. Den impresjonistiske stilarten har en fri teknikk ved at mange detaljer blir eliminert og utførelsen blir for flere av kunstnerne skisseaktig. De impresjonistiske kunstnerne har stort fokus på lysvirkning og den umiddelbare opplevelsen i billedflaten.

Før selve oppgaven vil en utbrodering av hvordan avhandlingen er bygget opp fremkomme. Først et innledningskapittel med redegjørelse for oppgavens tematikk, problemstilling, avgrensning og oppbygning. I tillegg vil jeg gi en liten presentasjon av voksen og barn motiver gjennom historien og i impresjonismen. Dette for å kunne gi en forenklet plassering av Cassatts motiver historisk sett og se hvordan hun skiller seg fra sine kollegaer i impresjonismen.

I andre kapittel vil jeg trekke frem ulike tendenser på 1800-tallet. I dette kapittelet vil jeg først introdusere impresjonistgruppen og deres retning innen billedkunsten, i tillegg til hvordan de fungerte som gruppe. Deretter vil jeg trekke fram normer og tendenser i det offentlige og i det private på denne tiden. Dette innebærer familien, individet, det politiske og sosiale livet i Paris. Det nye barndomskonseptet leder til at barn får en større rolle i familien enn tidligere og jeg inkluderer et underkapittel om hvordan ulike idealer var på siste del av 1800-tallet. Jeg viser her til T.J. Clark som tar for seg den sosiale og politiske situasjonen i

¹ Salongen var en tradisjonell institusjon i Paris (forbundet med det akademiske) med årlige utstillinger for å vise det nyeste innen samtidskunsten.

Paris før han forklarer hvordan dette kommer frem i billedkunsten i impresjonismen.

Hensikten med å introdusere disse tendensene og normene i det private og offentlige vil være å få en bakgrunn som bidrar til en bedre plassering og forståelse av motivgruppen når den introduseres senere i oppgaven.

I det tredje kapittelet vil jeg gi en presentasjon av Cassatt som kunstner. Deretter går jeg inn på tradisjonelle fortolkninger på motivgruppen for å se hvordan andre forfattere har tolket Cassatts verk. Flere forfattere, blant annet Chessmann og Higonnet, anvender Freuds psykoanalyse i sine fortolkninger av kvinne og barn motivene til Cassatt. Jeg vil i tillegg inkludere nyere teorier til forståelsen av motivgruppen. Mitt bidrag er blant annet å inkludere tilknytningsteorier i forbindelse med billedformidlingen av intime relasjoner hos Cassatt. Jeg anvender også Baudelaires forståelse av skjønnhet hvor jeg appliserer hans teorier direkte mot motivgruppen i besvarelsen.

Jeg presenterer i det fjerde kapittelet ni utvalgte verk i kronologisk rekkefølge med fortolkninger av disse. Dette for å se hvordan fortolkninger kan anvendes konkret til verkene og for å finne ut mer om hvordan hun har endret eller utviklet denne motivgruppen. Cassatts kunstproduksjon med kvinne og barn motivet er svært stor. Jeg har ikke funnet kilder på hvor mange bilder med kvinne og barn motiver Cassatt har produsert. Forfattere som forsøker å referere til mengdeproduksjon omtaler i stedet teknikk og materiale fremfor mengde av en motivgruppe. De forholder seg dermed til antall malerier i forhold til antall grafiske trykk for eksempel. I motivanalysene er kun et utvalg presentert for å vise noe av det som finnes av kunstnerens kvinne og barn motiver. Utvalget representerer ulike aktiviteter, ulikt antall figurer i billedflaten, ulike steder – både utendørs og innendørs, og både guttebarn og jentebarn. Dette for å få med mangfoldet så vel som likheter ved denne billedproduksjonen. Årsaken til at ikke flere av hennes verk er presentert er også av hensyn til oppgavens omfang. Flere av analysenes argumenter vil dessuten kunne appliseres på flere ulike bilder av motivgruppen som oppgaven dreier seg om. Dette går jeg videre inn på i kapittel 4.2 hvor jeg ser på kvinne og barn motivene som helhet, med oppsummering av generelle trekk ved bildene, som blant annet innebærer hvordan figurene presenteres i forhold til hverandre i billedflaten.

Oppgaven deles inn i kapitler og underkapitler. I underkapitlene vil det for ordens skyld også være mindre overskrifter. Kildereferanser vises i fotnoter underveis med en fullstendig kildeliste til slutt. En liste over verksinformasjon vil presenteres i forkant av illustrasjonene – begge deler i kronologisk rekkefølge. De fleste kildene jeg har brukt har

anvendt engelske titler på verkene og jeg har bevisst valgt å beholde dem på engelsk fremfor å forsøke å oversette dem til norsk.

1.2 Problemstilling og tematikk

Besvarelsen vil hovedsakelig handle om Cassatts kvinne og barn motiver og hvordan hennes motivgruppe er fortolket. Hvordan bør Cassatts motivgruppe med kvinne og barn forstås? Som utgangspunkt i de tradisjonelle fortolkningene tar denne besvarelsen utgangspunkt i sosialhistoriske perspektiver, psykologiske anvendelser på motivgruppen, samt kjønnsrolleperspektiver med vekt på det feministiske. I lys av motivgruppen vil jeg påstå at flere av disse perspektivene henger sammen da kjønnsperspektiver for eksempel ikke kan sees isolert uten å se på den sosiale og private konteksten eller samtiden. Kjønnsdrøftingen er sentral da den store produksjonen innenfor denne motivgruppen kun viser kvinne og barn. Psykologiske perspektiver henger sammen med motivgruppen ved for eksempel barnets utvikling eller en forståelse av figurenes relasjoner til hverandre. Jeg vil derfor redegjøre for tradisjonelle fortolkninger til motivgruppen. Videre vil jeg undersøke om teorier eller perspektiver som tradisjonelt ikke er anvendt kan appliseres på Cassatts motivgruppe.

Ettersom jeg ønsker å redegjøre for tradisjonelle fortolkninger og se om nyere perspektiver kan anvendes på kvinne og barn motivene til Cassatt vil jeg stille noen spørsmål knyttet til motivgruppen. Flere av disse spørsmålene knyttes til kvinnens rolle som mor. Cassatts motivgruppe viser svært intime relasjoner mellom kvinne og barn – kanskje dette var særegent og relativt nytt i forhold til avbildninger av kvinne og barn motiver tidligere i kunsthistorien? Sier denne typen avbildning noe om synet på barn og barndom? Kan forskjeller i oppfatninger av guttebarn og jentebarn fortelle noe om mor og barn i motivene? Deres nære og intime relasjoner kan vises gjennom figurenes blikk og blikk-kontakt. På hvilken måte kan blikkets betydning og tilknytning bidra til ny innsikt om kvinne og barn motivene? Dette bringer videre til spørsmål om den alminnelige oppfattelsen av familiesituasjonen i en tid med store endringer i samfunnet og bystrukturen i Paris. Hvordan var morsidealet i overklassen i Frankrike under tiden da de impresjonistiske kunstnerne hadde sitt virke og hvordan kommer dette eventuelt til uttrykk i billedkunsten hos Cassatt? Har skildringene av kvinner og barn sammenheng med oppfattelsen av skjønnhet? Når det gjelder Cassatts kunstnerskap vil det også være interessant å se på hvordan Cassatt eventuelt utviklet og endret sine kvinne og barn motiver gjennom sitt kunstnerskap. Vektleggingen for

besvarelsen vil ligge på fortolkninger av Cassatts motiver og spørsmålet om hvordan kvinne og barn fremstillingene bør forstås.

1.3 Om kildene

Jeg vil her presentere noen kilder. Griselda Pollock har et feministisk perspektiv på impresjonistisk billedkunst, både i *Mary Cassatt. Painter of Modern Women* og i teksten ”Modernity and the Spaces of Femininity”. Hun viser blant annet til T.J. Clark som har et sosialhistorisk perspektiv på impresjonistisk billedkunst i sin bok *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*. Han vil også jeg vise til underveis i besvarelsen. Robert Herbert har også et sosialhistorisk perspektiv på impresjonismen – og han viser i *Impressionism. Art, Leisure, & Parisian Society* også til T.J. Clark. Greg M. Thomas har skrevet en bok om impresjonistiske barn med tittelen *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, hvor han viser til både Griselda Pollock, T.J. Clark, Philippe Ariès med flere. Philippe Ariès har skrevet *Centuries of Childhood, A Social History of Family Life*, som handler om barn og barndom. Han tar for seg barndom som et konsept og skriver om utviklingen og oppfatningen av dette. Griselda Pollock og Nancy Mowll Mathews har begge skrevet biografier om Mary Cassatt. Dette er blant de mest sentrale kildene jeg har brukt. En fullstendig kildeliste følger oppgaven avslutningsvis.

1.4 Begrepsavklaring

Jeg vil først starte med å forklare valget av tittelen kvinne og barn motiver. Flere forfattere bruker mor og barn motiver som betegnelse for motivgruppen til Cassatt, blant annet Greg M. Thomas, Stewart Buettner og Nancy Mowll Mathews.² Noen av kvinnene er barnas mor. Modellene i andre bilder er ammepike eller pleierske. Noen av bildene er utført ved betalte modeller, mens andre er portretter av reelle personer som familie eller venner. Ammepikenes og pleiernes rolle er lett å forveksle med morsrolle i billedkunsten da en ikke alltid vet figurenes identitet. I tillegg kan det være rom for at figurene og deres rolle i motivene kan

² Greg M. Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, And Modern Identity in French Art*. (New Haven and London: Yale University Press, 2010), 83; Stewart Buettner. *Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz. Woman's Art Journal, Vol. 7, No. 2*. (Woman's Art, Inc. Autumn, 1986 – Winter, 1987). Artikkel; JStor. (Tilgang: 13/09/2011 kl. 04:13, 17); Nancy Mowll Mathews. *Mary Cassatt. A Life*. (New Haven and London: Yale University Press, 1994), 186.

være fiktive fra kunstnerens side. Valget av tittelen kvinne og barn motiver synes derfor å være mer dekkende enn mor og barn motiver. Anvendelse av ordet mor vil også benyttes underveis i oppgaven. Flere av bildene illustrerer mor og jeg utelukker ikke at Cassatt sporadisk avbilder mor og barn.

Independentsgruppen samlet seg og stilte ut sammen, mens impresjonisme refererer mer til stilarten eller retningen som gruppen fulgte. Ofte vil det kun stå impresjonister eller impresjonistiske kunstnere– dette er da ment som de kunstnerne som fulgte denne retningen. Noen av kunstnerne som stilte ut med Independents var ikke med fra starten av, men ble introdusert og senere medlem. Hovedvekten vil ligge på motivgruppen kvinne og barn, og ikke på deltakere eller utforming av gruppens utstillinger. Mange av kvinne og barn motivene ble heller ikke stilt ut i forbindelse med Independentsgruppen.

I forbindelse med kjønnsdrøftinger i besvarelsen er det flere begreper relatert til dette som besvarelsen vil bevege seg inn på. På engelsk skiller man mellom to typer kjønn – gender og sex. Gill Perry viser til sex som den biologiske referansen til kjønn, om man er født som mann eller kvinne. Gender handler om den kulturelle konstruksjonen av kjønn. På norsk er det kun ordet kjønn som anvendes, selv om forståelsen og skillet er der. Det er også vanlig å skille mellom mannlig og maskulin eller kvinnelig og feminin. Mannlig og kvinnelig refererer til karakteristikk som assosieres med det biologiske og det fysiske. Maskulin og feminin refererer til en kulturell assosiasjon eller konstruksjon, altså hvordan man kategoriserer maskuline og feminine trekk for eksempel.³

Et annet begrep som dukker opp er det engelske ordet gaze som har blitt oversatt til blikk. Betydningen av blikket er relevant for kjønnsforståelsen på ulike plan. En negativ assosiasjon ved blikket er at det kan vise til en visuell glede, noe å hvile øynene på. Å stirre er også en negativ assosiasjon. Det å se blir en atferd som stimulerer nysgjerrigheten eller en atferd som skal stimulere sansene og fantasien. Når det gjelder hvem som ser i relasjon til billedkunsten kan det være en betrakter som ser på et bilde eller det kan være en eller flere figurer i bildet som ser på en annen av figurene i bildet. Betrakteren kan også være kunstneren. Figurenes blikk kan bidra til å lede betrakters oppmerksomhet i motivet.

Blikket leder også assosiasjoner til kjønn. Tradisjonelt er blikket og den som ser assosiert med mannen eller det maskuline. Den som blir sett på assosieres med kvinnen eller det feminine. Å se er en aktiv atferd og det aktive assosieres også med mannen. Kvinnen assosieres med det passive.

³ Gill Perry. *Gender and Art. Art and its Histories*. (New Haven & London: Yale University Press, 1999), 8.

1.5 Historisk blikk på voksen og barn motiver

Ettersom kvinne og barn motiver verken er nytt eller unikt som tema for billedkunsten i impresjonismen vil det være nyttig å se på hvordan impresjonismens barnerepresentasjoner skiller seg fra representasjoner av barn fra tidligere motiver. Dette kapittelet vil trekke frem en overfladisk oversikt over noen tidligere typer fremstillinger av kvinne og barn motiver, for å få frem det særegne ved impresjonismen. Dette også for at oppfatningen og synet på barn også kan illustreres som et konsept i utvikling som også ble vist i billedkunsten.

Selve kvinne og barn motivet var svært utbredt fra tidlig kristen kunst med Jomfru Maria og Jesusbarnet. I renessansen var mor og barn motivet blitt svært utbredt. Thomas trekker en rød snor i sin kobling av motivet til renessansen – ettersom renessanse betyr gjenfødelse. Bruk av allegorier var svært utbredt. Allegori av gjenfødelse var også å se – da i form av mor og barn motiver. Avbildninger av Maria som tar hånd om Jesus viste til idealet av moderskap og barndom, i tillegg til formidling av kristendommen.⁴

Thomas viser også til nederlandske genremalerier fra 1600-tallet. De impresjonistiske kunstnerne favoriserte ofte portrett, landskap, stilleben og genremaleri. Barnemotiver dukker opp i skole og hjem i de hollandske maleriene. De franske impresjonistene malte ikke barna i skole- eller undervisningssammenheng. De hollandske kunstnerne brukte nesten alltid symbolikk, men det gjorde ikke impresjonistene. I tillegg brukte hollenderne upersonlige karaktertyper for å fremme det gode moderskapet.⁵ Generescener fra hjemmet ble et viktig tema hos Cassatt og flere av hennes kollegaer. I impresjonismen så en bort fra de teatrale virkemidlene som tidligere ble brukt. I stedet var personene i en hjemlig setting med hverdagslige aktiviteter. Barnas subjektivitet og identitet kommer tydeligere frem – i stedet for de tidligere opphøyde fremstillingene av barn som kommende voksne, men fremdeles uten personlige karaktertrekk.

Teatraliske handlinger og aristokratiske gester slik at barn fremstod mektige allerede i barnealder var synlig i 1700-talls billedkunst. Figurene i bildene kunne plasseres symbolsk i forhold til hverandre.⁶ På 1700-tallet endret oppfatningen av barndom seg til at man så på barndom som en tilstand av uskyldighet. I billedkunsten ble det vist til foreldre som beskyttet barna sine, til moralsk utdanning og det ble anvendt politisk symbolisme. Det ble også malt

⁴ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, 5.

⁵ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, 9-10.

⁶ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, 7.

sentimentale familieportretter. Barndomsuskyld ble sentralt for høyromantikken i Europa. Mange av disse romantiske modellene døde ut. Uskyld var knyttet til nostalgi om en forestilt tilstand av enkel godhet med røtter i den romantiske fortiden.⁷

Andre billedkunstnere på 1800-tallet, blant annet Salongkunstnere, inkluderte barn i allegoriske sammenhenger. Det var ofte for å fortelle noe til voksne om voksne, og ikke direkte tilknyttet barna i seg selv. De impresjonistiske avbildningene av barn hevdes å være om barna selv. Cassatts bilder av kvinner og barn står i kontrast til de sentimentale Salongbildene.⁸ De kan fremstilles i relasjon til voksne, men ikke som symbol på noe som skal fortelle den voksne noe. Å se på barnas liv blir å se på deres liv i forhold til den voksnes liv. En kan ikke se barndom i et vakuum – og især ikke fra et voksent perspektiv. Og det er de voksne som avbilder barna i impresjonismens billedkunst, ikke barna selv.

Realismens bevegelse på midten av 1800-tallet i Frankrike viste innblikk i realiteter som gjaldt fattigdom, sult, arbeid, slit med mer. Fattige arbeidere var sentralt, med Courbet som en av de sentrale skikkelsene i billedkunsten. Han viste arbeideres slit og strev. Dette hang sammen med krav om forbedrede arbeidsvilkår og rettigheter.⁹ Kunstnere viste også andre sider ved fattigdommen. Honoré Daumier malte *The Third-Class Carriage* (ca. 1862) som viser fattige reisende som ikke har råd til annet enn tredjeklasses billetter med trange plasser og i slitte klær. Fremst i billedflaten sitter to kvinner med to barn. Det ene barnet ammes liggende på den ene kvinnens fang. Det andre barnet sitter lent mot den andre kvinnen og ser ut til å ha sovnet. Deres klær er slitte og deres ansikter fremoverbøyd. Det er mørkt og har en liten fargeskala i forhold til impresjonismens ofte lyse og klare fargebruk.

1.6 Skildringer av voksen og barn i impresjonismen

Mary Cassatt var ikke alene om å produsere billedkunst med barn i samspill med en voksen. Flere av hennes kollegaer malte også kvinner og barn. Jeg vil derfor kort forklare litt om hvorfor jeg har valgt hennes kvinne og barn motiver som utgangspunkt og hvordan hun skiller seg fra sine kollegaer i billedkunsten.

Morisot malte nesten 50 oljemalerier med sin datter Julie Manet som modell. Et av hovedtemaene i hennes bilder er barns aktive og intellektuelle lek og Julies

⁷ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, 22.

⁸ Bernard Denvir. *Impressionism. The Painters and the Paintings* (London: Studio Editions Ltd, 1991), 252.

⁹ Arbeidsvilkår og rettigheter: jamfør, kap.2.2, 21.

individualiseringsprosess og kulturelle utvikling.¹⁰ Eksempler på slike kulturelle og intellektuelle representasjoner er *Julie with Violin* (1893) og *Julie Daydreaming* (1894). Flere av Morisots bilder viser også Julie sammen med sin far Eugène Manet.

The Cradle (1872) ble malt av Morisot og viser en mor med sitt nyfødte barn i en krybbe. Kvinnen ser på barnet, men de har ingen fysisk kontakt slik svært mange kvinner og barn av Cassatt har. I stedet er kvinnen absorbert i egne tanker mens hun ser på det sovende barnet. Flere av Morisots bilder med kvinne og barn viser dem sammen i lek. Likevel har de ikke den samme fysiske nærheten slik Cassatt har i sine bilder. *Hide-and-seek* og *Catching Butterflies* viser slik lek. I Cassatts *Mother Playing with Child* (1897) er figurene plassert nær hverandre og deres blikk vendt mot det samme stedet. Selv om figurene leker det samme er den psykologiske distansen tilsynelatende større i Morisot sine bilder. Mer av naturen er til stede hos Morisot, mens naturen er hos Cassatt mindre viktig da figurene hos sistnevnte i stor grad er plassert svært nære billedflaten og omgivelsene rundt elimineres bort. Herbert sammenlikner også den intime opplevelsen hos Caillebotte i hans maleri *The Orange Trees* fra 1878 i forhold til hos Morisot og Manet. "The intimate character of Manet's and Morisot's paintings is missing, for instead of small rental gardens, we face the grounds of a large estate."¹¹

Hos Monet forekommer også barn i bildene, for det meste på 1860 og -70-tallet. Monet var selv mannen i husholdningen med 8 barn, men malte hovedsakelig landskapsbilder. Barndom ble representert gjennom frihet og harmoni med naturen. Frokosten fra 1868 er et av bildene med kvinne og barn. De har selskap av to kvinner til. På stolen i forgrunnen er en hatt som spor etter en mannlig tilstedeværelse. Settingen er rundt frokostbordet. Kvinnen ved bordet henvender seg til barnet ved siden av. Interiøret tilhører borgerligheten og en behagelig livsstil, til tross for kunstnerens egen gjeldssituasjon. Både Cassatt, Morisot og Monet linket barndom med hjem og mødre i private sfærer. Skillet i representasjonene ligger, ifølge Thomas, i hvordan betrakter trekkes inn i de intime sfærene. Cassatt gjør mest for å rette oppmerksomheten mot barnas egne opplevelser i de private rammene. De viser alle barndom som en tilstand som aldri kommer tilbake igjen og for alltid forblir den andres.¹²

Degas anvender i flere av sine bilder fotografiske komponenter som for eksempel beskjæring. Perspektivet er maskulint og vises iblant i offentligheten i motsetning til hos

¹⁰ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, 103-104.

¹¹ Robert Herbert. *Impressionism. Art, Leisure, & Parisian Society*, 258.

¹² Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, 123.

Morisot og Cassatt. I *Place de la Concorde* fra 1875 trekker han også barn frem i offentligheten med sin far Lepic, venn av Degas. Her skildres mannens opplevelser som familiemann. Ingen av figurene i billedflaten ser i samme retning eller mot hverandre – unntaket er mannen som passerer dem og snur seg tilbake. Jentene er likt kledd som ofte forekommer i fotografiske familieportretter.¹³ Degas malte også flere andre menn med sine barn. Cassatt arbeidet ikke med samme typen beskjæring som Degas med inspirasjon fra fotografiet. Cassatts kvinner og barn er ofte i midten av billedflaten. Det er som regel alltid rom for overkroppene og ansiktene til kvinnene og barna hos Cassatt.

Renoir malte flest motiver med barn på 1860 og -70-tallet, før han selv fikk barn. Med bakgrunn fra arbeiderklassen påtok han seg oppdrag for overklassen. I både *Children's Afternoon at Wargemont* (1884) og *Madame Charpentier and Her Children* (1878) er to småjenter figurert sammen med en kvinne. Jentene i begge bildene likner hverandre, og i sistnevnte har jentene like klær i tråd med alminnelige fotografiportretter. Dette er et familieportrett uten fars tilstedeværelse. Interiøret, klærne og utføringen av selve portrettet viser til familiens økonomiske velstand.¹⁴ I bildet fra 1884 holder den ene jenta en dukke i hånden. Thomas vektlegger dukken da den reflekterer jentenes dukkeliknende fremtredelse som like og reproduserte søthetsuttrykk. Dukkene er lek for barna samtidig som de etterligner virkeligheten.¹⁵

Hensikten her har ikke vært å gå i dybden på alle ulike kunstretninger og strømninger som viser kvinne og barn motiver, men å gi et lite overblikk for deretter å se på hvordan Cassatts kvinne og barn skildringer skiller seg ut i forhold til sine kollegaer i impresjonismen. Cassatt fremstiller kvinner og barns forhold med psykologisk nærhet og intimitet. Mennene og fedrene er fraværende hos Cassatt, og spor etter dem er også eliminert. Hun skildrer barndom, men vektlegger idealer og minner, samtidig som hun forsøker å trekke oppmerksomhet mot barna. Jeg vil med dette påstå at Cassatt skildrer kvinner og barn med større vekt på deres nære relasjoner og psykologiske bånd enn hva hennes kollegaer i impresjonistgruppen gjorde.

¹³ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, 170-

¹⁴ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, 174-175.

¹⁵ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, 43.

Kapittel 2: Kunsten, det offentlige og private livet på 1800-tallet

Dette kapittelet vil dreie seg om både det offentlige og det private i Frankrike på 1800-tallet. Det offentlige innebærer hvordan den sosiale og politiske situasjonen i Paris var. Det private innebærer hvordan oppfatninger av familiesituasjonen og familiemedlemmenes roller var, samt utviklingen av barndomskonseptet på 1800-tallet. Bakgrunnen er T.J. Clark som ser på de sosiale endringene i Paris. Han viser hvordan dette kommer til uttrykk i impresjonismens billedkunst. Senere i besvarelsen vil jeg igjen vise til Clarks sosialhistoriske perspektiv på billedkunsten gjennom blant annet Pollocks feministiske argumenter på impresjonismen. Billedkunstens formidling av familieroller og barndom vil jeg også dukke opp igjen i analyser. Familierollene og barndom vil indirekte også ha sammenheng med tilknytningsteoriene da jeg mener kvinnen som mor ofte fremstår som barnets tilknytningsperson i Cassatts motiver. Jeg anser derfor dette kapittelet som relevant bakgrunnsstoff for drøftingen senere i besvarelsen, men også som en viktig del i forståelsen av kvinne og barn motivene til Cassatt.

2.1 Impresjonismen

En gruppe kunstnere bestemte seg for å stille ut sammen uavhengig av Salongen og juryen som fulgte med Salongen, til tross for at Salongen ledet de kunstneriske konvensjonene på denne tiden. Gruppen ble offisielt dannet i 1874, men grupperingen startet i 1873.¹⁶ Gruppen ble ledet av Monet, Pissarro, Renoir og Degas. De kalte seg "Independents" – og stilte seg uavhengige og frie fra de etablerte konvensjonene innenfor kunsten i Paris. Den andre utstillingen de hadde var i 1876.¹⁷ Til å begynne med hadde ikke gruppen navn, men i starten kalte de seg også Société anonyme, de artistes peintres, sculpteurs et graveurs. Duranty omtalte arbeidene som "The New Painting". De kalte seg "Independents" og "The School of 1870" også, uten at sistnevnte var dekkende. Det var først i 1874 at gruppen fikk dannet et navn i etterkant av en artikkeloverskrift av Louis Leroy under tittelen "Exposition des Impressionists".¹⁸

¹⁶ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, (London: Thames & Hudson, 1998), 91 og 116-117.

¹⁷ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 116-117.

¹⁸ Charles Louis Borgmeyer. *The Master Impressionists (Chapter IV)*. *Fine Arts Journal*, Vol 28, No. 3 (Mar., 1913), 152-153.

Kunstnere lot seg inspirere av samtiden gjennom motetrykk, fotografi, blader, aktuelle leker og dukker med mer i tillegg til Salong-kunsten. Med dette ville de søke nye stiler og temaer og fange det moderne livet og de tankemønstre som fulgte med i billedkunsten. Med friheten og de nye strømningene har billedkunsten utopiske ideer i sine framstillinger. Billedkunsten ble viet til fremtiden og for det ideelle voksne livet var også den ideelle barndommen av stor betydning.¹⁹

Temaene for billedkunsten i impresjonismen var det moderne, som frihet og fornøyer i hverdagslivet. Nytelse og urban fritid for overklassen ble tema for billedkunsten. Dette stod i kontrast til Courbet og realismen med skildringer og interaksjoner med de fattige i samfunnet. Fritidsaktiviteter ble mer utbredt under impresjonismen og mer vanlig med kapitalismen. Dette kan en også se i billedkunsten hvor kunstnere skildret livet i Paris, teaterlivet, hesteløp og båtturer eller vakre og pyntede kvinner for utstilling. Også mor og barn motiver kan vise til den økte kapitalismen og konstruksjonen av det moderne subjektet.²⁰ Individet og barnet fikk mer plass. Som Thomas formulerer det: "In this context, child imagery becomes doubly meaningful, making the very process of subject-construction the object of the spectator's embodied contemplation."²¹ Barnebildene blir mer enn bare avbildning av små mennesker, de tilfører betydning og står til ettertanke. Bildene gir en bevissthet i hvordan det private utvikles og rettes mot subjektet i forhold til en utadrettet sosial verden. En kan ut fra temaene som gjerne viste den økte kapitalismen med fritidsaktiviteter og fornøyer si at impresjonismen med dette har røtter i overklassen.

Impresjonismen ble gradvis akseptert av publikum, og tidligere kunst ble etter hvert ansett som gammeldags og unaturlig i forhold. Når den abstrakte kunsten kom frem på 1900-tallet ble impresjonismen sett på som det normale måten å representere verden på. En kritikk som ble rettet mot impresjonismen var at den ble ansett som imitasjon og dermed ikke var meningsbærende. Historikere har siden 1950-tallet argumentert for at den impresjonistiske retningen var basert på kunstneriske konvensjoner og ikke bare overfladisk i forhold til naturalismen.²²

En kritikk rettet mot impresjonismen på 1870-tallet var for at den fremstod unaturlig og uferdig, med formuleringer som "untrue to human vision and "reality".²³ Den italienske

¹⁹ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, x-xi.

²⁰ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, xii.

²¹ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, xiii.

²² Herbert. *Impressionism. Art, Leisure & Parisian Society*, 43.

²³ Norma Broude. *Impressionism. A Feminist Reading, The Gendering of Art, Science, and Nature in the Nineteenth Century*, (New York: Westview Press, A Division of HarperCollins Publishers, Inc: 1997), 124.

kunstkritikeren (og venn av Degas) Diego Martelli forsvarte kritikken mot impresjonismen. Han mente bildene var virkelighetstro, ikke mot hva vi tror vi ser, men hvordan øyet opplever hva vi ser. På denne måten trekker han paralleller til persepsjon ut fra psykologien og fysiologiske opplevelser.²⁴ Broude skriver om kritikker og poet Jules Laforgues, oppfattelse av impresjonisten: ” [The impressionist] has succeeded in remaking for himself a natural eye, seeing naturally and painting as simply as he sees.”²⁵

2.2 Den sosiale og politiske situasjonen

Endringer i bystrukturen er en del av den politiske situasjonen i Paris og relateres til teorier om billedkunsten av T.J. Clark. Forandringene i samfunnet ledet til endringer i oppfatninger av barn og familiesituasjonen på det private plan. Med forandringene på 1800-tallet fulgte også nye oppfatninger av idealer og individuelle roller.

Baron Haussmann sørget for store endringer i bybildet til Paris. Nye leilighetsbygg ble bygget og bybildet fikk brede boulevarder. Leilighetene som tidligere rommet mennesker av ulike sosiale klasser ble leiligheter til overklassen – med plass til tjenestepiker og tjenere øverst. Familiene hadde ikke lengre tilknytning til bedriftene som gjerne befant seg i første etasje, men opprettholdt en distanse mellom arbeidsliv og privatliv. For overklassen ble hjemmet ble i større grad et fristed fra arbeid og et sted for å hvile og bedrive fritidsaktiviteter. Noen argumenterte for at den nye byen førte til segregering av overklasse og arbeiderklasse i større grad enn tidligere – ettersom Haussmanns leilighetsblokker utelukket de fattige. Hvor skulle de fattige bo – og skulle de flyttes? Økende industri sørget for mer synlig kapitalisme år for år.²⁶ T.J. Clark viser til en påstand om at de impresjonistiske kunstnerne kollektivt fulgte moderniteten ved at de tok overklassens vinkling. Han ser på sammenhengen mellom moderniseringen av Paris gjennom Napoleon III og maleriet i tiden. Deres synspunkt hadde røtter i overklassens ideologi – deres verdier og interesser kom fra overklassen i det kapitalistiske samfunnet. Dette kritiserer Thomas. Ikke alle malerne var av overklassen. På denne måten ville impresjonismen være politisk uten at bildene uttrykte særlig politiske hendelser eller personligheter.

²⁴ Broude. *Impressionism. A Feminist Reading*, 131.

²⁵ Broude. *Impressionism. A Feminist Reading*, 135.

²⁶ Timothy J. Clark. *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*. Revised edition. (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1984), 54.

Ikke bare positive resultater fulgte de store omveltningene i byen. Mange hevdet det gamle Paris ble ødelagt – større butikker ble ødeleggende for menn som tidligere hadde drevet mindre forretninger. I tillegg ble Haussmann kritisert for å ha egeninteresser i bakhånd.²⁷ Med det nye Paris fulgte også andre former for arbeid. Arbeidet ble delt opp og det ble vanligere å spesialisere seg på et felt for å effektivisere produksjonen og for å kunne produsere billigere og selge mer. Tid og punktlighet ble viktigere enn tidligere. Masseproduksjon og den økende industrien satte krav til arbeiderne hva produksjon og organisering angikk. Med økende vekt på organisering og planlegging av tid fulgte også et større skille mellom arbeid og fritid.²⁸ I 1869 var en streik hvor arbeidere krevde 12 timers arbeidsdag og fri på søndager.²⁹ Endringene ble referert til som Haussmannisering – et ord som skulle uttrykke den brutale måten byen ble endret på.³⁰ Clark viser til hvordan endringene i Paris med Napoleon III og Haussmann gav utslag i billedkunsten presentert i utstillinger. Han viste til ideen om hvordan byen skulle presentere seg selv og nevner blant annet Manets maleri *Exposition Universelle de 1867*.

Selv om impresjonismens billedkunst – og Cassatt inkludert – for det meste viser det idylliske ved barndommen og familiesituasjonene var det også fattige og forlatte barn i Paris. Mange barn ble overlatt til staten. De impresjonistiske kunstnerne viser for det meste til overklassebarn i Paris – til eliten, og ikke til de fattige og forsvarsløse barna, slik andre billedkunstnere gjorde, for eksempel realismens billedkunst. Klassetilhørighet var sentralt for den avbildedes identitet. Bildene viser også til hvordan en anså den ideelle barndommen som bunnet i materielle goder og moralske standpunkter i overklassefamilien. Dette betyr ikke at de var uvitende i forhold til fattige barn og at de ikke brydde seg om de fattige, men at den ideelle barndommen var forbundet med overklassen og velstand. Hovedmålet for den sosiale politikken var også å redusere barnarbeid og øke utdannelsesmulighetene for alle barn – ikke kun for de av overklassen. Dette bidro til regler om arbeidstid for barn i 1841 som innebar at barn mellom 8 til 12 år ikke skulle jobbe mer enn 8-timers dager og barn mellom 12 og 16 ikke skulle jobbe mer enn 12 timer om dagen. I 1833 ble i tillegg et offentlig skolesystem opprettet i Frankrike.³¹ Denne utviklingen fulgte også i fabrikkene hvor barna arbeidet i de urbane og industrielle områdene – de begrenset barnarbeid og det offentlige bidro med bedre utdanningstilbud utover 1850- og 1860-tallet. Reglene om arbeidstider omfattet stort sett de

²⁷ Clark. *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, 29.

²⁸ Frykman og Löfgren. *Det kultiverte mennesket*, Oversatt av Kari Bolstad, (Oslo: Pax Forlag, 1994), 40.

²⁹ Clark. *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, 56.

³⁰ Clark. *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, 30.

³¹ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, xix-xx.

urbane og industrielle fabrikkene. Dette betyr derfor ikke at alle barn sluttet å arbeide mye. Barn som vokste opp på gårder hadde fremdeles lange arbeidsdager og ikke de samme skoletilbudene. Reglene beskyttet for det meste overklassens barn. Andre regler ble også laget for å beskytte barn, blant annet regler for å hindre barnemisbruk. Overklassens barndom representerte den ideelle barndommen.³²

2.3 Familien

Utformingen av kvinne og barn representasjonene av Cassatt hadde ikke nødvendigvis røtter i virkeligheten. Mange barn født i fattige familier gjennom 1800-tallet ble levert til et statlig organ som skulle ta vare på dem. Det var høy barnedødelighet. Fremstillingene viser i stedet til et sosialt ideal om mor (kvinne) og barn relasjoner og til overklassen. Cassatt brukte også fattige og tjenere som modeller for bildene sine.³³ Hos Cassatt er private skildringer av kvinnen som mor med barn sentrale. Deres familiebånd er nære og de skildres i hverdag og fornøyelse som knyttes til overklassemiljøet. Dette delkapittelet vil dreie seg om familiesituasjonen i overklassen. Hvordan var normen rundt familiemedlemmenes roller? Hvordan var idealet og oppfatningen av barn og mødre?

I den ideelle barndommen var kjernefamilien med gode relasjoner viktig. D'Haussonville viser til familien som verktøy for forming av barna. Han fordømte uanstendige og umoralske handlinger hos foreldrene. Ifølge Philippe Ariès og Tamara K. Hareven ble bakgrunnen for den nyere oppfatningen av barndomskonseptet dannet fra 1700-tallet. Da oppstod en oppfatning om den moderne familien og om relasjonene mellom foreldre og barn som viktigere enn tidligere, som da for eksempel var navn og ære. Barna fikk med dette en ny status i familien som individer med emosjonelle behov. De var ikke lenger bare barn med økonomisk avhengighet, som eiendom eller et løft for familiens sosiale status.³⁴ Frykman og Löfgren skriver at nyere strømninger utover 1800-tallet om barneoppdragelse også var rettet mot kritikk av pryl og slag som del av rettledningen, mens verbal tilbakemelding ble høyere verdsatt. Følelsesmessige utbrudd og reaksjoner skulle i større grad behersket og kontrolleres. Ideologien i borgerskapet på 1800-tallet hadde større vekt på det emosjonelle båndet som sørger for at familien holder sammen enn de praktiske årsakene som

³² Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, xxi.

³³ Broude. *Mary Cassatt: Modern Woman or the Cult of True Womanhood? Woman's Art Journal*, Vol 21, No. 2, 40.

³⁴ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, xxi.

tidligere hadde vært viktigst. De praktiske årsakene innebar økonomiske fordeler og en arbeidsfordeling mellom parene.³⁵

I overklassefamilier tillot økonomien at barna ikke arbeidet. Heller ikke kvinner behøvde å arbeide. Dette ble også et symbol på materiell velstand – og det kunne være en motvilje blant mennene til at kona skulle være ute i arbeid. Dette gjorde det mulig for foreldre å tilbringe mer tid med barna – især for mødrene som var hjemme med barna. Denne situasjonen gjorde det mulig å fokusere på relasjonsbånd og at de kunne ha en mer privat livsstil. Den økte individualiseringen hos barn kan sees som et av kriteriene for den moderne familien. Den moderne familien var mer privatisert, de var en kjernefamilie innenfor hjemmet. I en kjernefamilie var det sterke emosjonelle bånd mellom både de voksne og barna. Mer tid ble viet til barna for at de skulle bli lykkelige og for at deres fremtid skulle sikres gjennom utdanning.³⁶ Slike holdninger reflekteres i litteraturen, for eksempel hos Victor Hugo med romantiske strømninger i dikt om barn. Foreldremanualer skulle rettlede foreldre i oppdragelsen og fortelle hvordan foreldre skulle ta vare på barna og fortalte også at kvinnens plass var i hjemmet. Denne typen litteratur uttrykte behovet for å få flere barn og for å øke den franske befolkningen.³⁷

Den nye ideologien i borgerskapet omfatter altså foreldrekjærlighet og barneomsorg – selv om det er et skille mellom virkeligheten og idealet. Oppfatninger av relasjoner mellom barn og foreldre og foreldres rolle kunne illustreres gjennom mors tilstedeværelse i hjemmet og fars rolle i arbeidet og offentligheten. Mor var kjærlig og stod for omsorg, mens far var familiens forsørger og familiefar etter arbeidet. Selv om Frykman og Löfgren hovedsakelig skildrer den kultiverte utviklingen av det svenske samfunnet går denne typen skildringer gjerne igjen i forbindelse med forståelse og tolkninger av fransk billedkunst og samfunn også. Oppfatninger innebar at far etter endt arbeidsdag kunne ta med seg problemene hjem og virke fraværende selv om han var fysisk tilstede. Han kunne for eksempel sitte dypt konsentrert i dagens avis. Mor spredte fred og varme omkring seg.³⁸ Mye av den daglige kroppskontakten med barna ble ofte overlatt til amnepiker og innleide barnepiker, men hjemmekjærlighet ble et viktig anliggende på 1800-tallet.³⁹

Naturen blir ofte forbundet med sommeren for overklassen. Sommerstedet er dit en reiser for å være i ett med naturen som et tilfluktssted i kontrast til arbeidslivet i byen. Dette

³⁵ Frykman og Löfgren. *Det kultiverte mennesket*, 76 og 88.

³⁶ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, xxi.

³⁷ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, xxiii.

³⁸ Frykman og Löfgren. *Det kultiverte mennesket*, 97-99.

³⁹ Frykman og Löfgren. *Det kultiverte mennesket*, 102.

assosieres med det hvite og lyse mens byleiligheten er mørk. Sommerstedet gir også individet midlertidig fritak fra tidsbegrepet.⁴⁰ Kjønnslige oppfatninger i strukturene ledet også til et skille i oppfatning av hva som var assosiert med naturen og hva som var assosiert med kulturen. ”På grunn av hennes fysiske funksjoner har en overalt betraktet kvinnen som det kjønnnet som står naturen nærmere.”⁴¹ Tilsvarende assosiasjoner gjald dyrene. Hestene stod nærmere kulturen enn naturen. Den fikk derfor grundig stell og fikk det beste å spise. I tillegg viste det til velstand med en velstelt hest. Hestene forbindes med mennene. Kyrne som var mer nyttebaserte dyr ble forbundet med kvinnene.⁴²

Renslighet fikk etter hvert større betydning. ”Renslighetsregelen har et enkelt budskap. Det dreier seg om kulturens seier over naturen (...) Vi prøver å skape orden i naturen (...)”⁴³ Tilsvarende gjaldt oppfatninger av det å oppdra barn: ”Å oppdra barn er å forvandle dem fra det dyriske naturstadiet til det kultiverte menneskelige planet.”⁴⁴ Renslighet og vask er illustrert hos Cassatt i for eksempel *Mother About to Wash Her Sleepy Child* (1880). Barnet læres opp i renslighet som del av de kulturelle normene for hva som anses som sosialt akseptabelt.

Barndomsbegrepet

Alle har vært barn, men begrepet barndom er relativt nytt. Barndom er en kulturell konstruksjon av nyere tid formulert og anvendt av voksne i relasjoner med barn.⁴⁵ Oppfatning av barndom er annerledes i dag enn hva det var på slutten av 1800-tallet. I lys av kvinne og barn motivene hos Cassatt, vil en knytning mellom barndomsbegrepet, kjønnsroller og normer i lys av voksen og barn relasjoner være interessant. Påstanden her kan være at siden kjønnsrollene i voksenlivet var svært markerte og innebar normer for hvordan voksne skulle te seg – var også kjønnsroller for barn av betydning for hvordan de ble behandlet, hvordan normene var og hvordan deres framtidsutsikter var. De voksne tillegger barna forventninger og egenskaper avhengig av om det er et guttebarn eller et jentebarn det er snakk om.

Thomas viser til en ny modell for barndom som kommer fram i impresjonistisk billedkunst. Den moderne tilnærmingen ser barn som autonome individer og går vekk fra

⁴⁰ Frykman og Löfgren. *Det kultiverte mennesket*, 62.

⁴¹ Frykman og Löfgren. *Det kultiverte mennesket*, 147.

⁴² Frykman og Löfgren. *Det kultiverte mennesket*, 154.

⁴³ Frykman og Löfgren. *Det kultiverte mennesket*, 145.

⁴⁴ Frykman og Löfgren. *Det kultiverte mennesket*, 145.

⁴⁵ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, ix.

allegoriske betydninger.⁴⁶ Philippe Ariès har i sin bok *Centuries of Childhood* skrevet om utviklingen av barndomskonseptet. På samme måte som at barndom er et konsept er også voksen(livet) et konsept og de henger sammen. Begrepene forklarer et skille i livet mellom yngre og eldre. Definisjonene er avhengig av hverandre for å kunne eksistere – det er ingen barndom uten å kunne sammenlikne det med voksenlivet og omvendt. Noen vil hevde at den moderne oppfatningen av barndom har sin opprinnelse fra 1700-tallets Europa. Ariès har en oppfatning av barndom som et konsept som endrer seg over tid og sted. Oppfattelsen av hva barndom er – er en oppfattelse under kontinuerlig forandring. Barndom og voksenliv står i kontrast til hverandre og må derfor sees i forhold til hverandre.⁴⁷ Chris Jenks viser til ulike voksnes oppfatninger av hva barn er – og en av disse oppfatningene er at barn sees som små voksne. Voksne forsøker å forme barna med voksnes verdier og atferd.⁴⁸

En kan tilnærme seg begrepene med ulike vinklinger. En sosiolog kan se på barndom for å kunne forbedre levekår ved å blant annet se på barnas egne opplevelser og deres sosiale roller. En historiker kan se på hvordan voksne på den tiden forholdt seg til barn og barndom for å se hvordan de ønsket barna skulle se ut, ha det og liknende. På denne måten kan de finne ut mer om hvordan den ideelle barndommen kan ha vært. Ved å anvende ulike tilnærminger kan en også se på barns utvikling og vekst – enten med psykologiske, biologiske, fysiske, antropologiske eller sosiologiske utgangspunkter. I psykologien er især Sigmund Freud og Jean Piaget sentrale. Piaget ser på barns kognitive utvikling – altså hvordan barns tankegang og verdensoppfatning endres med alderen og utvikling av barns forståelse. Freud hevder barn går gjennom ulike universelle faser av psykisk utvikling. Ut fra sosiologiske perspektiver kan en se på barns sosiale utvikling og hvordan de tilpasser seg interaksjoner for eksempel med andre barn. Gjennom antropologiske perspektiver kan en se på kulturelle verdier, trosoppfatninger, atferder og liknende for å se på hvordan barn utvikler seg til voksne individer.

Billedkunsten kan også bidra med å uttrykke verdier i relasjon med oppfatninger om barn og barndom, uten at billedkunsten nødvendigvis forteller sannheten om hvordan det var å være barn. Billedkunsten kan i stedet bidra med kunnskap om hvordan voksne oppfattet barndom. Impresjonistisk billedkunst er malt av voksne og viser dermed voksnes verdier, og ideer om politikk, sosiale forhold, om religion og moraloppfatninger. Billedkunsten viser dermed ikke sannheten om barndom, men kan i stedet vise til hvordan konseptet barndom var

⁴⁶ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, ix.

⁴⁷ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, xiii-xiv.

⁴⁸ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, xiv.

og ble oppfattet under impresjonismen.⁴⁹ I tillegg kan billedkunsten vise hvordan de voksnes oppfatning om den ideelle eller fredfulle barndommen var.

I lys av barnets utvikling til voksenlivet anvendes gjerne identitet og identitetsskaping som en beskrivelse for endringer og utviklinger som skjer hos barnet. I denne sammenheng viser identitet til en individualiseringsprosess som gjør at en person skiller seg fra en annen person. Store norske leksikon anvender psykologi og samfunnsvitenskap for å definere identitet. ”I psykologien brukes identitet om den del av personens selvoppfatning som oppleves som særlig sentral, ekte og typisk for vedkommende.” Ut fra sosialantropologien “utvides perspektivet til å se individets selvforståelse og posisjonering i relasjon til gruppefenomener som sosial, kulturell eller etnisk identitet.”⁵⁰

Utvikling av subjektivitet og identitet er utformet i en oversikt av Donald Hall. Han deler denne utviklingen opp i fire kronologiske deler. Første del er antikken og middelalderen da individer måtte følge gitte kosmologiske ordner og tilhørte ufleksible klasseposisjoner. Andre del dekker 1500- og 1600-tallet. På denne tiden ble individer mer delaktig i egen identitetsskaping og tok større del av sin egen livsfortelling. I den tredje inndelingen kommer 1700-tallet med den liberale opplysningstiden hvor filosofer prioriterte den individuelle fornuften. Den frie vilje ble også introdusert og individet fikk større betydning. Protestantiske idealer, med det private familielivet som en høy moralsk gode, ble fremmet. Den siste delen av utvikling skjedde på 1800-tallet med en politisering av identiteten. Politiseringen innebar at grupper som hadde mindre makt – som slaver, kvinner og arbeiderklassen, begynte å bruke sin gruppeidentitet som et verktøy i kampen for bedre rettigheter og selvrealisering.⁵¹

En tilsvarende prosess fulgte barndomskonseptet. Protestantiske ideer ble dominerende på 1700-tallet. Det var ideer om barn, oppdragelse og familieforhold. Foreldre skulle ta vare på barna og forberede dem på voksenlivet – i stedet for bare å se barna som nødvendig for befolkningen. Dette var ideer fremmet av John Locke og videreført av Jean-Jacques Rousseau på 1800-tallet. Barna skulle læres opp av foreldre. 1800-tallets romantiske forfattere så barndom som en naturlig primitiv tilstand som førte til politiske assosiasjoner. Assosiasjoner ble tilegnet overklassebarn og arbeiderklassebarn. Assosiasjoner til overklassebarn var i positiv retning som godhet og frihet, mens arbeiderklassebarn ble tilegnet negative assosiasjoner som grådighet og ignoranse.⁵²

⁴⁹ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, xiii og xv.

⁵⁰ Store norske leksikon. http://snl.no/identitet/psykologi_samfunnsvitenskap (Oppsøkt 29. Okt. 2012. Kl. 14:36).

⁵¹ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, xvii.

⁵² Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, xvii.

Å få (mange) barn var (og er kanskje fremdeles for noen) et statussymbol. Det viste at man hadde midler til å forsørge dem. Tidligere skulle barna sees og vises fram, men de skulle ikke ta plass eller forstyrre. Idealet var at kvinnen skulle være hjemme med barn mens mannen var ute i arbeid. Etter hvert får barna større plass i hjemmet – de får sin identitet og plass i familien. Tidligere ble barna sett på som små voksne, men senere som barn. Cassatts motivproduksjon med kvinne og barn eller mor og barn er ganske stor. De aller fleste av dem viser overklassekvinner sammen med barn. Dette fører til at arbeiderklassekvinnene ekskluderes i denne sammenheng. Thomas påpeker at de impresjonistiske kunstnerne ikke avbildet fattige eller landlige barn, men bare urbane og velstående barn. De velstående familiene ble vist på en måte hvor de forholdt seg til kristne verdier og ritualer. Institusjoner som skoler eller sykehus ble ikke vist i denne typen billedkunst. Syke barn ble heller ikke malt. Barna fremstår i stedet som selvstendige, sunne og friske og gjerne i fritidssammenheng. Med dette hevder Thomas at impresjonismens barn fremtrer i lys av det private subjektet i forhold til den offentlige identitet.⁵³

Overklassens skille førte også til kjønnskiller.⁵⁴ Thomas argumenterer for at det er en utforskning av spenninger mellom barns indre subjektivitet og det sosiale presset rundt barna som er av interesse for de impresjonistiske kunstnerne.⁵⁵ Denne spenningen vil være relevant av en kjønnsoppfattende karakter. Interiøret og hjemmet var assosiert med det feminine, mens det sosiale og offentlige var assosiert med det maskuline. I tillegg blir barn en del av sosiale klasser – av kjønnsnormene – moralske og politiske strømninger og verdier. Barn utvikler identitet og subjektivitet og er et resultat av foreldrenes reproduksjon. Slike motiver av barn, som kom med de impresjonistiske kunstnerne, påvirket hvordan folk forestilte seg og tolket virkelige barn og familier. Motivene hadde kanskje også innflytelse på oppfatningene om hvordan en velfungerende familie skulle være eller i hvert fall representeres.

2.4 Impresjonismens mødre og dukkebarn

Mote og maleri opererte med det samme klientellet: overklassen. I motemagasiner var flertallet av barna jenter. Det var flest kvinner, uttrykt med deres rolle som mødre. Bånd mellom jenter og kvinner forsterker også deres rolle i hjemmet og som en form for visuell tilfredsstillelse for øyet. I Frankrike ble dukker brukt i forbindelse med mote. Disse dukkene

⁵³ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, xxiii.

⁵⁴ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, xvi-xvii.

⁵⁵ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, x.

ble etter hvert masseprodusert. Dukkene var modeller som viste til det pene barn. De viste ikke nødvendigvis hvordan barn var i virkeligheten, men de fungerte som representasjoner av det ideelle – i likhet med billedkunsten. Litteraturen forteller at dukkene ble anvendt av voksne for å oppdra og forberede jentene på deres fremtidige rolle som kvinner i hjemmet.⁵⁶ Dukkene var laget av voksne og viser de voksnes oppfatninger – og Thomas mener det er den ideelle oppfatningen, spesielt av den ideelle femininitet.⁵⁷ Ved å sette kvinner og jenter sammen i billedkunsten visualiseres den evolusjonære utviklingen fra barndom til voksenlivet. Oppfatningen av den feminine rollen er av betydning. Dukkene kan også være eksempel på tilegnet kulturell lek som er laget av voksne for barna. De ble brukt av barna under dannelsen av superego beskrevet av Freud, hvor barna tilegner seg normer og verdier i samfunnet, blant annet normer om deres feminine stilling i samfunnet.⁵⁸ Manet, Morisot og Cassatts arbeider viser også en innflytelse av dukker og motetrykk, men deres bilder kan noen ganger unngå objektifiseringen av jenter.⁵⁹ Som et unntak til idealiseringen av barn og barndom i impresjonismen er for eksempel *Little Girl in a Blue Armchair* (1878). Pollock mener til og med at dette er en av de mest radikale bildene av barndom fra denne perioden. Hun fremtrer ikke som en ung kvinne eller miniatyr ”lady”, slik Pollock formulerer det.⁶⁰ Jenta er et barnlig vesen uten antydning til den voksne kultiverte kvinnens dannelsen der hun har slengt seg ned i lenestolen.

Historiske assosiasjoner fra tidligere med religion var ikke til stede i denne nye kunstretningen om moderskap. En ny form for intimitet mellom mor og barn ble viktigere. En så på moderskap fra et mer romantisk blick. Det ble en nysgjerrighet mellom de psykologiske og emosjonelle båndene som knytter mor og barn sammen, ifølge Stewart Buettner.⁶¹ Også Buettner argumenterer for at det er et skifte mot slutten av opplysningstiden mot en mer idealisert form for fremstilling:

”While it is impossible to deny the sentimentality of most painted manifestations of this early modern version of motherhood, the theme of the ”happy mother” also reflects a major shift in the social view of motherhood that occurred in France toward the end of the Enlightenment.”

⁵⁶ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, 36-39.

⁵⁷ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, 41.

⁵⁸ Om Freuds id, ego og superego: jamfør, kap. 3.2, psykodynamiske teorier, 48.

⁵⁹ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, 54.

⁶⁰ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 129-131.

⁶¹ Buettner. *Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz. Woman's Art Journal, Vol. 7, No. 2*, 14.

I impresjonismen vises gjerne en positiv fremstilling av både moderskap og av barndom. Den lykkelige og hengivne mor vises med det lykkelige barn. De er tilfredse i hverandres selskap uten tegn til økonomiske mangler. De politiske strømmingene støttet opp under holdninger hvor stabilitet og fred i hjemmet var en viktig faktor under oppvekst og i livet. Barnas liv og omgivelser ble viktigere enn hva de hadde vært tidligere. Buettner skriver at kunstnere som Morisot og Cassatt fokuserer på det psykologiske båndet mellom mor og barn, men at Cassatt var den som valgte formen nærmest det konvensjonelle og religiøse idealet i formatet.⁶² Disse bildene representerer ikke det samme som de religiøse motivene. Det er ingen religiøse undertoner og en form for formidling av Det nye testamente er ikke hensikten hos Cassatt. Buettner viser i stedet til skildringer av båndene mellom mor og barn.

Barn ble skildret på ulik måte i impresjonismen. Renoir malte barn i offentligheten som objekter og glede, samt status for menn. Hans fremstillinger og portretter gir rom for det offentlige blikket. Monet viste guttebarn (ikke spedbarn) i større grad enn sine samtidige. Til forskjell viste Morisot og Cassatt barn i forhold til voksne rollemodeller, og især til jenters individualitet og psykologi. Deres fremstillinger er intime og i private domener.⁶³

Det var store endringer i oppfattelsen av barndom og hvordan det var i virkeligheten på 1800-tallet i Europa. Mange av disse forandringene skildres i billedkunsten. Impresjonismen viste ikke nødvendigvis til virkeligheten i gjennomsnittsfamilien, men til idealer for hvordan voksne så for seg det ideelle familielivet. Til tross for at mange av kunstnerne fra impresjonismen var velstående og ikke trengte å bekymre seg for økonomien, kan det ikke ha stått i veien for at de også anså overklassefamilien som det ideelle oppvekstmiljøet for barn. Barna kunne få større plass og oppmerksomhet samtidig som de kunne få være barn, i stedet for å bidra til familiens inntekt som barn av arbeiderklassen.

⁶² Buettner. *Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz. Woman's Art Journal, Vol. 7, No. 2, 15.*

⁶³ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art, 71.*

Kapittel 3: Mary Cassatt og fortolkningsperspektiver

3.1 Mary Stevenson Cassatt (1844-1926)

Robert Cassatt giftet seg med Katherine Kelso Johnston. Hun kom fra en velstående familie. Han startet firmaet Cook & Cassatt. Deres økonomiske velstand økte og de ble økonomisk selvstendige. De foretok en navneendring til Cassatt. Sammen fikk de seks barn. Fire av barna vokste opp. Det var Lydia Simpson (1837), Alexander Johnston (1839), Robert Kelso (1842) og Mary Stevenson (1844).⁶⁴ Familien bodde først i Pittsburgh og Allegheny City. Senere flyttet familien flere ganger – både til Philadelphia, Frankrike og Tyskland, før de igjen flyttet tilbake til Philadelphia. Mary Cassatt lærte seg både tysk og fransk og fikk undervisning i musikk og tegning.

I tiden mellom 1850 og 1855 reiste familien i Europa. Cassatt studerte ved Pennsylvania Academy of Fine Art i Philadelphia mellom 1860 og 1862. Under borgerkrigen forlot familien Philadelphia, og Cassatt dro til Paris hvor hun fikk privatundervisning av Gérôme. Dette til tross for at kvinner ikke hadde formell tilgang til Ecole des Beaux Arts utdanning.⁶⁵ Hun sendte inn bidrag til Salongen, men ble avvist første gang i 1867. Hennes første bilde *The Mandolin Player* ble akseptert i 1868. Mellom 1867 og 1873 signerte hun og leverte bildene under navnet Mary Stevenson. Hun foretok flere reiser i Europa og USA. Hun besøkte Parma (1872), Sevilla (1872-73), Antwerpen (1873), Nederland, Belgia og Roma (1873-74). På disse reisene kopierte hun gamle mestre. Cassatt var en kvinne av overklassen, hun var fra det amerikanske aristokratiet.⁶⁶

I 1872 dro hun til Parma for å kopiere Correggio. Blant motivene var et av Madonna, Jesusbarnet og Maria Magdalena hvor de var plassert tett inntil hverandre. Griselda Pollock viser til et fokus på interne relasjoner og en komposisjon av voksen og barn som Cassatt fasineres av. Komposisjonen leder til emosjonelle bånd mellom figurene i billedflaten. Ved å kopiere gamle mestre kunne ny kunst oppstå og det moderne tre frem.⁶⁷ I Spania malte hun flere bilder med balkongtema. Disse viser til en kjønnsdeling av mannlige og kvinnelige normer og sfærer ifølge Pollock. Balkongen viser her til en ambivalens mellom kvinnens

⁶⁴ Mowll Mathews. *Mary Cassatt. A Life*, 7.

⁶⁵ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 78.

⁶⁶ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 14.

⁶⁷ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 92-93 og 96.

plass i hjemmet og et sted for utveksling mellom kjønnene. Kvinnene var ofte prostituerte med seksuelle invitasjoner.⁶⁸

Cassatt returnerte til Paris i 1874 og bosatte seg her. Paris var byen for den moderne kunsten. Her kunne kunstnere kopiere de gamle mesterne i Louvre og oppdatere seg på moderne strømninger i kunsten.⁶⁹ Hun gjorde noe suksess gjennom Salongen i Paris. I forbindelse med Salongen i 1874 deltok hun under navnet Mary Cassatt med et bilde sendt fra Roma hvor hun selv befant seg. På denne utstillingen skal Degas ha fått øye på hennes maleri Ida som han begeistret seg for. Cassatt skal ha sett bilder av Degas i et utstillingsvindu i Boulevard Haussmann. Cassatt falt for bildene, noe hun skrev om i brev til sin venninne Louisine Elder (Havemeyer). Hennes beundring for Degas arbeider var gjensidig: "There is a woman who feels things like me."⁷⁰ Degas og Cassatt traff hverandre i 1877. Han inviterte henne til å delta i Independents gruppen. Til denne invitasjonen skal Cassatt ha svart: "I accept with delight. Finally I could work with utter independence, without considering the eventual judgment of a jury." (...) "I had already recognized my true masters. I admired Manet, Courbet, Degas. I abandoned traditional art. I began to live."⁷¹

Independents-gruppen ble dannet i 1874.⁷² Francis E. Hyslop Jr hevder Cassatt ble oppført i listen over kunstnere i impresjonistbevegelsen allerede i 1874. Hun stilte likevel ikke ut med impresjonistene før 1877.⁷³ Thomas hevder derimot at hun ble invitert av Degas i 1877 og at hun i oktober samme år ble medlem av gruppen.⁷⁴ I 1878 var den tredje Independents utstillingen. I april 1879 stilte hun ut 11 arbeider i den fjerde Independent utstillingen. Året etter stilte hun ut 16 arbeider ved den femte Independent utstillingen og året etter der igjen stilte hun ut 11 arbeider til ved den sjette utstillingen med gruppen. Dette året ble Durand-Ruel hennes forhandler. På den sjette utstillingen med impresjonistene stilte hun for første gang ut med sin kvinnelige kollega Berthe Morisot, som i sin karriere også arbeidet med kvinne og barn motiver.⁷⁵ Hun deltok ikke i den syvende utstillingen med gruppen, men var tilbake igjen i den åttende og siste utstillingen gruppen hadde i 1886.⁷⁶

⁶⁸ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 102.

⁶⁹ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 76.

⁷⁰ Kathleen Adler. *Mary Cassatt Prints*. Utstillingskatalog fra 2006 (London National Gallery, Yale University Press, 2006.), 6.

⁷¹ Richard Love. *Cassatt: The Independent*. (Chicago: Milton H. Kreines, 1980), 19.

⁷² Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 91.

⁷³ Francis E Hyslop Jr. *Berthe Morisot and Mary Cassatt*. *College Art Journal*, Vol. 13, No. 3 (Spring, 1954), 181.

⁷⁴ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, And Modern Identity in French Art*, 82.

⁷⁵ Hyslop Jr. *Berthe Morisot and Mary Cassatt*. *College Art Journal*, Vol. 13, No. 3, 181.

⁷⁶ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 10-11.

Louisine Havemeyer var en venninne av Mary Cassatt. Hun påpekte i en forelesning og en tekst at Cassatt var kollega av Degas og ikke hans elev, som mange hadde oppfatning av.⁷⁷ I tillegg mente hun at verken Cassatt eller Degas tilhørte gruppen malere som var kjent som impresjonister. Etter at Salongen ikke aksepterte deres kunst, stilte de ut med impresjonistene. Ifølge Havemeyer kunne de fremdeles ikke klassifiseres sammen med Manet, Monet, Pissarro og resten av gruppen.⁷⁸ Påstanden om at Cassatt og Degas ikke var en av de impresjonistiske malerne eller del av Independents er det ikke nødvendigvis enighet i blant andre kilder og teoretikere. Pollock, Hyslop og Sweet er blant de som nevner Cassatt og Degas blant de impresjonistiske malerne og medlemmene av gruppen Independents.⁷⁹ Susan Fillin Yeh hevder også at Cassatt selv var begeistret for å delta i gruppen da hun ble spurt om hva hun syntes i 1877 og hennes svar var: "I accepted with joy. I began to live. At last I could work in absolute independence without troubling myself with the eventual problem of a jury."⁸⁰ Kanskje denne påstanden om Cassatts og Degas tilhørighet har røtter i Havemeyers vennskap med Cassatt? Ønsket Havemeyer å hedre venninnen som kunstner og fremstille henne som selvstendig ettersom teksten ble trykket i 1927 – året etter Cassatts død?

Gjennom sin karriere arbeidet Cassatt med ulike teknikker, blant annet med oljemaleri, pastelltegning og grafikk med inspirasjon fra japanske trykk. Mediene gjorde henne til aristokraten fra Pennsylvania – og maleren av moderne kvinner i Paris.⁸¹ Hun besøkte en utstilling i Paris i april 1890 med Degas. Denne utstillingen bidro til at Cassatts retning mot fargetrykk ble styrket. *725 Japanese woodblock prints and albums* var en utstilling som ble holdt på Ecole des Beaux-Arts. Hun skrev om sin entusiasme for japanske trykk til sin kollega Berthe Morisot og inviterte henne til å være med å se på utstillingen.⁸² Etter dette returnerte hun med Mallarmé og Berthe Morisot.

Cassatt var selv opptatt av at hun var en kvinnelig maler.⁸³ Pollock hevder hun malte modeller av ulike sosiale klasser slik at de ikke skulle trekke til seg det erotiske blikket, men at de skulle fremstilles som subjekter. Hennes figurer viser interaksjoner mellom barn og

⁷⁷ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 28 og 91. Havemeyer, Louisine W. *Mary Cassatt. Bulletin of the Pennsylvania Museum*, Vol. 22, No. 113, 377.

⁷⁸ Havemeyer. *Mary Cassatt. Bulletin of the Pennsylvania Museum*, Vol. 22, No. 113, 377.

⁷⁹ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 91; Hyslop Jr. *Berthe Morisot and Mary Cassatt. College Art Journal*, Vol. 13, No. 3, 181; Frederick A Sweet. *Mary Cassatt (1844-1926). The Art Institute of Chicago Quarterly*, Vol. 48, No. 1 (Feb. 1, 1954), 8.

⁸⁰ Susan Fillin Yeh. *Mary Cassatt's Images of Women. Art Journal*, Vol. 35, No. 4. (Summer, 1976. College Art Association. Artikkell; JStor, tilgang 23/02/2012 kl. 96:47), 259.

⁸¹ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 33.

⁸² Adler. *Mary Cassatt Prints*, 9.

⁸³ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 13.

voksne med emosjonelle bånd. Om hennes kvinne og barn motiver skrev Margaret Breuning i 1944:

”She sought no symbolism, but the poignant expression of the relation between Mother and Child, the affecting contrast between mature figure and the immaturity of childhood. The physical basis as well as the psychological basis of the relation is stressed with an objectivity that reflected her own nature.”⁸⁴

Barnet kan representere nåtiden, fremtiden og nødvendigheten for opprettholdelsen av rasen.⁸⁵ Kvinnene til Cassatt var moderne og feminine.⁸⁶ Mary Cassatt møtte Achille Ségard sommeren 1911 og han skrev om henne og hennes arbeider: ”*Un peintre des enfants et des mères, Mary Cassatt* (Paris, 1913).”⁸⁷ Cassatt fikk ros av flere kritikere for sine skildringer av barndom. Huysman roste henne etter den sjette Independent utstillingen for hennes bilder av barn og uttrykte også at kun en kvinne kunne male barndom på denne måten. Av Muclair fikk hun tilnavnet ”Painter of Childhood”. I beundring skriver han: ”Cassatt may be the only painter today to have given us an interpretation of childhood that is contained within the child itself.”⁸⁸

På sine eldre dager ble Cassatt nesten blind og derfor nødt til å slutte og male. Hun ble svært avhengig av hushjelpen Mathilde, som hadde vært med familien Cassatt i 49 år.⁸⁹ Cassatt ble tildelt flere kunstpriser, men avviste dem da hun var tro mot sine kollegaer i Independentsgruppen med den holdning om at de ikke skulle akseptere slike priser.⁹⁰

3.2 Perspektiver på motivgruppen

Forrige delkapittel tok opp Mary Cassatts familiesituasjon, tilhørighet sosialt og økonomisk sett, samt hennes akademiske utdannelse og erfaringer. Dette delkapittelet vil dreie seg om ulike tilnærminger til forståelsen av kvinne og barn motiver av Cassatt, både tradisjonelle og nyere fortolkninger. Svært mange av teoriene i fortolkninger av kvinne og barn motivene er i ettertid anvendt ut ifra feministisk- og sosialhistoriske perspektiver, samt noen psykologiske vinklinger. Disse vil derfor få større plass i analysearbeidet. Teksten vil ikke nødvendigvis belyse alle teoretikers perspektiver og argumenter. Den vil belyse et utvalg for å presentere

⁸⁴ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 21.

⁸⁵ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 15.

⁸⁶ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 54.

⁸⁷ Love. *Cassatt: The Independent*, 150. (Mary Cassatt, en maler av barn og mødre.)

⁸⁸ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 185-186.

⁸⁹ Sweet. *Mary Cassatt (1844-1926). The Art Institute of Chicago Quarterly*, Vol. 48, No. 1, 8.

⁹⁰ Sweet, *Mary Cassatt (1844-1926). The Art Institute of Chicago Quarterly*, Vol. 48, No. 1, 8.

drøftingsfeltet rundt kvinne og barn motivene fra impresjonismen og Cassatts motiver. Hensikten med dette vil være å se ulike fortolkninger i forhold til hverandre i tillegg til å trekke inn nye teorier som blant annet tilknytning.

Cassatt fokuserte på motiver av mor og barn eller barnepike med barn sett fra nært hold mellom 1889 og 1914. Før dette stilte hun ut bilder av barn sporadisk.⁹¹ Cassatts kollega Morisot stilte ut slike bilder jevnlig fra 1872. I motsetning til Morisot giftet Cassatt seg aldri. Hun fikk heller ingen barn. Til tross for at Cassatt aldri giftet seg eller fikk barn mener Thomas hennes valg av motiver likevel hadde sammenheng med hennes eget privatliv. Da hun i 1877 stilte ut med impresjonistgruppen bosatte også familien hennes seg i Paris. Familien bestod av foreldrene, søsken og nevøer og nieser, som hun tilbragte tid med. Hun malte bilder med familiemedlemmer og hun gav nevøen Robbie kunstundervisning. Da hun i 1880 fikk besøk av barna i familien, malte hun sine første kvinne og barn komposisjoner. Et av disse bildene er *Mrs. Cassatt Reading to Her Grandchildren*, hvor hennes mor leser for sine barnebarn. I dette bildet skildres en voksen persons samspill med barn hvor formidling av kultur og undervisning foregår fra den voksne til barna.⁹²

Cassatts kvinne og barn motiver viser ulike hverdagsscener – hvor kvinnen hjelper barnet med mat og drikke, med å vaske barnet, vekke barnet etter en blund, leke med barnet og så videre. Griselda Pollock stiller noen interessante spørsmål når hun spør hva slags bilder dette egentlig er.

”Rather than slipping them seamlessly into the stereotype of ”Mother and Child” or *maternité*, simply because a woman painted them, we need to pose some questions. What are these paintings of? Motherhood or Childhood? Adult or Child? Family or Domestic Labor? Are they psychological portraits? Whose position are we invited to adopt before such paintings?”⁹³

Spørsmålet om hva slags bilder dette er vil indirekte tas opp igjen senere i besvarelsen. Det er noe som vil drøftes indirekte ettersom motivgruppen tilnærmes og fortolkes på ulike måter og fra ulike vinklinger. Det kan være ved å se på barndomskonseptets utvikling, morsidealet i overklassen, det psykologiske båndet og kommunikasjonen mellom figurene eller kjønnsrollenes normerte oppgaver på siste del av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet.

Stewart Buettner forsøker å dele inn Cassatts kvinne og barn motiver i tre grupperinger. Disse grupperingene kan overlappe hverandre og er svært brede. Den første

⁹¹ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, And Modern Identity in French Art*, 77.

⁹² Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, 83.

⁹³ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 187.

kategorien er mor og barn i en felles hverdagsaktivitet. Figurenes og betrakters oppmerksomhet og /eller blick deles gjennom handlingen i motivet. I den andre grupperingen er fokuspunktet eksternt – oppmerksomheten til figurene er utenfor billedflatens rammer. Den tredje grupperingen viser en type ømhet som formidles gjennom klemmer, omsorgsgiving og kyss. Når figurene kommer nærmere hverandre øker deres psykologiske bånd.⁹⁴

Andre teoretikere forsøker også å plassere Cassatts kvinne og barn motiver innenfor kategorier. Judith Barther viser til Cassatts fokus på kvinners intellektuelle aktiviteter (som lesing, teater og liknende) relatert til moderne feministtemaer (som for eksempel mote, selvstendighet og barn). Pollock fokuserer på den intellektuelle motivasjonen og ser på bilene ut fra et feministisk synspunkt. Hun skiller mellom det feminine rom og det maskuline rom – og det private versus det offentlige. Harriet Scott Chessman gir en psykoanalytisk tolkning av mor og barn motivene.

I analyser og tolkninger av kvinne og barn motivene er det ilagt forståelser ut fra religionens tradisjonelle avbildninger. Teoretikere har også anvendt psykoanalytiske teorier av Freud og Lacan og kjønnsteorier med vekt på det feministiske perspektivet med mer. På generelt og overfladisk grunnlag kan en si at mor fremstår som barnets tilknytningsperson og omsorgsperson i disse motivene. Far er ikke til stede i disse motivene. Årsakene til dette kan være flere og sammensatte – og noen mulige forklaringer til dette vil komme senere i dette kapittelet. Ville Cassatt skildre det psykologiske båndet mellom mor og barn? Var far ute i arbeid, mens kvinnen var hjemme med barn? Kan det ha vært biologiske årsaker til dette? Ettersom ammeperioden ble ansatt slik at de skulle kunne gi barna mat kan det ikke bare ha vært biologiske årsaker til at mor tok seg av barna i hjemmet. Dersom en ser på bildene uavhengig av hvem som har malt dem viser de stort sett en kvinne med et barn. Det er både guttebarn og jentebarn. Kvinnene representeres gjerne som mødre – med tanke på oppmerksomheten og tilknytningen de viser i forhold til barnet og omvendt. Det at kvinnen avbildes som mor kan også vise til den dominerende ideologien om kvinnen som mor. Å male kvinner og barn var et svært vanlig tema på denne tiden og det kan dermed ikke anses som særlig spesielt at også Cassatt malte denne typen motiv.⁹⁵

I henhold til de to figurenes kommunikasjon og bånd peker Pollock på noe interessant når hun ser på gestene og blikkene.

⁹⁴ Buettner. *Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz. Woman's Art Journal, Vol. 7, No. 2, 17.*

⁹⁵ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 188-189.

”If the gesture both breaks the unity of adult and child and reforges it at the level of a social act, the look which passes between two figures also signals a gap, a spacing between two subjectivities that speaks both of separation and the desire to cover it over with a sign. The presence and the absence of the maternal gaze will be equally significant.”⁹⁶

Deres kommunikasjon er viktig i det barnet innser at ikke barn og mor er ett, men at de er to separate individer. Mors blikk er beskyttende og vokter over barnet som vokser separat fra mors kropp. Babybarnet er avhengig av mor, men etter hvert som det vokser og blir eldre blir barnet mer selvstendig. Blikket holder dem sammen samtidig som det viser til at de er separate individer. Hvorvidt mor ser på barnet eller ei er uansett av betydning da hennes rolle som mor fremdeles er viktig og av betydning.

En annen vinkling i møte med motivene er å se på mødrenes rolle som del av barnas oppvekst og barnas rolle i forhold til mødrenes situasjon. Barnas psykologiske og emosjonelle bånd til mødrene er sentral for barnas utvikling. De er også den naturlige årsaken til at barna eksisterer, og som av instinkt og morskjærlighet vil ta vare på barna – som Cassatt illustrerer gjennom hverdagsscenene hos mor og barn. Hverdagens gjøremål blir en del av barnas utvikling og av mødrenes tilknytning til sine barn. Barna knytter seg til omsorgspersoner som bidrar til mer enn bare fysiologiske behov, men til det emosjonelle – som trøst dersom barnet er lei seg, eller en å dele gleder og sorger med. Det at Cassatt avbilder mødrene når de hjelper barnet å bade, vaske, spise og andre hverdagslige gjøremål, er en av måtene de kan skape bånd seg imellom ettersom det er en stor del av hverdagen. Mer om tilknytningsteorier og kvinner og barns roller i forhold til hverandre senere i besvarelsen. Hittil har kun en kort introduksjon til ulike måter å se på motivgruppen blitt presentert. Videre vil jeg presentere en tematisk gjennomgang av mulige teoretiske perspektiver.

Religion

Noen teoretikere drøfter Cassatts bilder i lys av religion. De impresjonistiske kunstnerne malte ikke Jomfru Maria og Jesusbarnet - slik deres samtidige kunstnere ved Salongen gjorde. Thomas hevder likevel at en visuell autoritet av Maria er å se i mor og barn motiver av Cassatt. Han viser til gester ofte sett i avbildninger av Jesusbarnet som Cassatt iblant inkluderer. Ellers eliminerer hun bort kristne symboler.⁹⁷ Hva mener Thomas med visuell autoritet av Maria? Er det hennes rolle som Kristi mor i den kristne kirke? Eller er det kun det

⁹⁶ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 202.

⁹⁷ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, 4.

visuelle hvor kvinnen representeres som mor slik Maria representeres som mor? Cassatt vektlegger kvinner og barns intime relasjoner og det menneskelige ved deres fysiske kontakt. Den visuelle autoriteten kvinnen bærer er å se hos Cassatt, men kanskje ikke nødvendigvis som en autoritet som Maria utstråler i lys av det kristne budskap og hennes rolle i kirken. Kvinnens autoritet kan like godt være som grensesetter i oppdragelsen.

Pollock argumenterer mot en mulig moderne Madonna avbildning fordi den tradisjonelle Madonna var avbildet som et ikon og ikke i arbeid – som å vaske, bade og mate barnet. I tillegg viser Cassatt ansatte sammen med barn, blant annet ammepiker. Pollock mener i stedet at disse motivene hovedsakelig viser til barn og prosessen barnet gjennomgår i utviklingen til et subjekt. Mødrene eller kvinnene blir en del av den hjemlige rammen rundt barnets utvikling til å bli et selvstendig subjekt. Mødrene blir en del av den dynamiske og sosiale situasjonen rundt barnet eller barna. Barnets psykologiske dannelse trer frem, og mødrene blir et virkemiddel i denne utviklingen og formidlingen.⁹⁸

Richard Love er bevisst på den tradisjonelle avvisningen av religiøs ikonografi i Cassatts mor og barn temaer. Hun studerte de gamle mestrene og Love mener derfor at hun faktisk kan ha blitt påvirket av renessansens prototyper. Det ser, ifølge Love, ut til å være utviklet fra flere Madonna og barn scener av Rafael med pyramideplasseringen av de tre figurene som er felles med Madonna, Kristus og St. John.⁹⁹ Betrakers blikk trekkes like over subjektene. Den voksne er plassert nær midten av billedflaten som hos Rafael. "Cassatt seems to have borrowed certain figure relationships from Raphael's Madonna and the Fish..."¹⁰⁰ Love forsøker altså å forklare en eventuell religionstilknytning i Cassatts kvinne og barn motiver, om ikke til religionen selv, så til tidligere religiøse avbildninger av mor og barn. En eventuell religiøs tilknytning til motivene vil ikke være å se på kvinnens rolle som Madonna eller barnet som symbol på Kristus. Deres maleriske utførelse kan bidra til inspirasjon og innflytelse på senere kunstnere, men det religiøse innholdet og formidlingen som sådan er ikke til stede i Cassatts motiver. En religiøs forkynnelse er verken hensikten eller budskapet.

Kjønnsperspektiver

Det neste perspektivet som presenteres er kjønnsteori. Kjønnssoppfatningene ble bygget opp av binære strukturer. Tradisjonelt var kvinnen assosiert med det passive. I 1800-tallets Frankrike ble kvinner ansett å være mindre kapable til rasjonell tankegang sammenliknet med

⁹⁸ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 191.

⁹⁹ Love. *Cassatt: The Independent*, 71-72.

¹⁰⁰ Love. *Cassatt: The Independent*, 72.

mennene ut fra deres fysiologiske utgangspunkt. Dette medførte sosialt konstruerte tankemønstre om at kvinner naturlig var mer lydige og ydmyke, noe som forklarte deres mangel på originalitet og hennes derfor imiterende kunst fremfor kreativ kunst.¹⁰¹ Mannen var hennes motsetning. Han var den aktive, formende og ledende.¹⁰² Ut fra et feministisk perspektiv ble kvinnen ansett som den andre i forhold til mannen. Mens mannen aktivt ledet blikket som subjekt var kvinnen objektet som ble sett på. Å se var en aktivitet assosiert med det mannlige og det var akseptabelt for en mann. Tilsvarende var oppfatninger av kjønnsassosiasjoner av natur og kultur, som kan spores helt tilbake til Platon og Aristoteles. Natur ble assosiert med det kvinnelige og kultur ble assosiert med det mannlige. En av årsakene til kvinnens forbindelser med naturen var for eksempel hennes fysiske funksjoner som barnefødsel og amming.¹⁰³

Den maleriske praksisen viste kjønnsforskjeller i samfunnet, ifølge Pollock. Kvinner hadde ikke de samme forutsetningene til å lykkes i en yrkeskarriere på 1800-tallet. Deres utgangspunkt i henhold til mobilitet og normer hindret dem i kikkervirksomhet. Sosiale strukturer førte til at kvinner i stor grad holdt seg i hjemmet og hadde mindre økonomisk støtte i arbeidet og forholdt seg til familiemedlemmer som modeller i større grad enn mennene. Mennene oppholdt seg i det offentlige rom hvor de malte uteliv og fremmede mennesker og de hadde i større grad tilgang på betalte modeller. Med kvinners manglende tilgang på betalte modeller ble motivene forskjellige fra bilder malt av menn. Femininitet er en sosial, seksuell og psykisk konstruksjon som til stadig blir produsert, regulert og benektet.¹⁰⁴ På denne måten ble malerpraksisen en markør på kjønnsforskjeller i seg selv.¹⁰⁵ Kunstneren blir alltid en del av tiden de er i uavhengig av om kunstneren er mann eller kvinne, og kan derfor ikke sees isolert.

Norma Broude har presentert en redegjørelse for kjønnsargumentene og kritikken rettet mot impresjonismen som kunstrening. Impresjonismen ble kritisert av symbolistiske tilhengere, og blant annet Albert Aurier, for at den var avhengig av vitenskapen. Den stod for objektivitet og derfor ble ansett for å være imitasjoner fremfor fortolkninger. Selv anså tilhengere av symbolismen seg for å gi form til internaliserte ideer og emosjoner. Især

¹⁰¹ Broude. *Impressionism. A Feminist Reading. The Gendering of Art, Science, and Nature in the Nineteenth Century*, 152.

¹⁰² Broude. *Impressionism. A Feminist Reading. The Gendering of Art, Science, and Nature in the Nineteenth Century*, 145.

¹⁰³ Frykman og Löfgren. *Det kultiverte mennesket*, 154 og 148.

¹⁰⁴ Griselda Pollock. "Ch. 14: Modernity and the Spaces of Femininity". I Norma Broude. Mary D. Garrard. *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*. (New York: Harper Collins Publisher, 1992), 260-261.

¹⁰⁵ Pollock. "Ch. 14: Modernity and the Spaces of Femininity", 260.

landskapsbildene ble ansett å være feminine på grunn av imitasjonsargumentene. Til sammenlikning ble symbolismen den maskuline retningen mot impresjonismens stereotypiske passivitet til naturen.¹⁰⁶ Broude skriver om impresjonismen med det urbaniserte landskapet og trekker koblinger mellom den kvinnelige natur med den mannlige teknologi.¹⁰⁷

En av de ledende teoretikerne innenfor den feminine praksisen er Griselda Pollock, som blant annet har skrevet en artikkel om kjønnsdeling av billedkunsten og en biografi om Mary Cassatt. Cindy Nemser har også skrevet om kunsten, hvor hun retter en kritikk mot tradisjonell kunstkritikk hvor den mannlige maler ble favorisert.

Griselda Pollock: Det feminine rom

I sin artikkel "Modernity and the Spaces of Femininity" forsøker Pollock å vise at kvinner i interiører var en del av det moderne Paris. Pollock starter med å spørre hvorfor alle initiativtakerne i moderne kunst er menn. Hun argumenterer for at modernistisk kunsthistorie er en selektiv tradisjon som fører en kjønnsrettet praksis. Hun viser til sosialhistorien og T.J. Clark med hans bok *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. Han skriver om sosiale relasjoner, de nye kunstkriteriene under modernismen og modernitetens myter som formes i det nye Paris. Paris ble gjenbygget gjennom kapitalisme av Napoleon og Haussmann under det andre imperiet.¹⁰⁸ Clark trekker frem klassestrukturer i Paris som vokste frem på denne tiden. Geografisk sett kan en også se på hvor impresjonistene hadde sitt virke. Et av kapitlene er viet til Manets Olympia og tematikken som oppstod rundt dette bildet – "[the] sexuality in bourgeois Paris."¹⁰⁹ Klassesystemene er hva som er grunnleggende for Clark, men han anerkjenner at maleriet (maleriene) forutsetter en maskulin betrakter. Pollocks tekst bygger videre på vinklingen om kjønnsroller.

Pollock spør om en kvinne kan relatere seg til denne typen bilder og om en kvinnelig kunstner kunne malt slike motiver fra det offentlige livet, fra barer, kafeer og det sosiale livet som sådan. "Could she (Morisot) as a woman have experienced modernity as Clark defines it at all?"¹¹⁰ Argumentet til Pollock er at menn hadde friheten til nytelse i det sosiale rom, mens kvinner av annen sosial rang eller klasse var nødt til å jobbe for menn i det offentlige rom.

¹⁰⁶ Broude. *Impressionism. A Feminist Reading. The Gendering of Art, Science, and Nature in the Nineteenth Century*, 160-161.

¹⁰⁷ Broude. *Impressionism. A Feminist Reading. The Gendering of Art, Science, and Nature in the Nineteenth Century*, 173.

¹⁰⁸ Pollock: "Ch. 14: Modernity and the Spaces of Femininity", 245.

¹⁰⁹ Pollock. "Ch. 14: Modernity and the Spaces of Femininity", 246.

¹¹⁰ Pollock. "Ch. 14: Modernity and the Spaces of Femininity", 246.

Pollock skiller mellom to typer rom på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet. Det første var det fysiske rom og det andre var det virtuelle rom. Det første kunne lokaliseres som stue, venteværelse eller soverom. Det andre var det private eller det offentlige rom, også kalt sfære. Det private rom var forbeholdt kvinnen. Hjemmet var kvinnens domene. Her passet hun barn og familie. Det offentlige rom var forbeholdt mannen og inkluderte steder som kafeer, barer og bygatene. Det var ikke sosialt akseptert at en anstendig kvinne oppholdt seg i det offentlige rom. De kvinnene som var i det offentlige rom arbeidet for mannen ved å selge kroppen sin, for eksempel som danserinne, sangerinne eller servitrise på barer og kafeer. For å opprettholde respekt var det å være feminin å ikke eksponere seg selv i offentligheten.¹¹¹ Det er ut fra dette uttrykkene det feminine og det maskuline rom stammer fra.

Som resultat av kjønnsdelte rom eller sfærer oppstod også flâneurskikkelsen som Pollock beskriver.

”The flâneur symbolizes the privilege or freedom to move about the public arenas of the city observing but never interacting, consuming the sights through a controlling but rarely acknowledged gaze, directed as much at other people as at the goods for sale. The flâneur embodies the gaze of modernity which is both covetous and erotic.”¹¹²

Flâneuren var en utelukkende maskulin type fra den borgerlige ideologien. Kanskje flâneuren var et ideal for hvordan menn skulle se seg – og hvordan menn ønsket å bli oppfattet i offentligheten? Ved å observere og betrakte uten selv å delta kunne han fremstå som den moderne, intellektuelle og kanskje litt mystiske mannen. Flâneuren symboliserte frihet og ved å se viste han også til en sosial, men uskreven form for makt. Han tilhørte overklassen og ved å kunne konsumere varer og mennesker gjennom blikket, ble disse objekter han kunne velge mellom – om så bare symbolsk. Ifølge Robert Herbert var Manet, Degas og Caillebotte de eneste som kunne regnes som flâneurer, men at de andre impresjonistene adopterte karakteristiske trekk ved den moderne skikkelsen.¹¹³

For borgerkvinnen var den sosiale rollen annerledes. Skillet mellom kjønnene i det offentlige og det private førte til en mektig sosial struktur i samfunnet. Identitet ble forbundet med kjønn og klasse. ”Bourgeois women, however, obviously went out in public, to promenade, go shopping, or visiting or simply to be on display. And working-class women

¹¹¹ Pollock. ”Ch. 14: Modernity and the Spaces of Femininity”, 254; Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 33.

¹¹² Pollock. ”Ch. 14: Modernity and the Spaces of Femininity”, 253.

¹¹³ Herbert. *Impressionism. Art, Leisure, & Parisian society*, 33.

went out to work, but that fact presented a problem in terms of definition as woman.”¹¹⁴ Å være tilbaketrunket i den private sfæren og ikke eksponere seg i offentligheten ble assosiert med å beholde sin respekt og ære. To typer femininitet var med dette synlig avhengig av hvilken sosial rank kvinnene tilhørte. Den borgerlige kvinnen var i offentligheten når hun spaserte, handlet eller dro på besøk. En slik eksponering var ikke truende for hennes rykte og femininitet. Arbeiderklasse kvinnen var i offentligheten for å arbeide. Dette betyr ikke nødvendigvis at arbeiderkvinnen var mindre kvinnelig, eller at hun ikke strebet etter det feminine. Arbeiderklassekvinnen og det feminine er mindre omtalt enn den borgerlige kvinnen og det feminine.¹¹⁵

Det feminine rom var en form for sosial praksis.¹¹⁶ Det var også rom for mannen i den private sfæren. I hjemmet kunne mannen hvile og ta pause fra det offentlige rommet. Dersom kvinnen gikk ut i det offentlige ble hun offer for det maskuline blikk, som om han var tilskuer og hun var objektet for beskuelse. Samtidig var det offentlige en form for frihet fra individualiteten og sosiale normkrav som var i hjemmet, som kjærlig ektemann og ansvarlig far. Det offentlige ble dermed symbol på frihet og uansvarlighet – men også udødelighet, ifølge Pollock. I byens store og brede gater gled mannen inn i mengden. Han ble en av mange fremfor å vise sin individualitet. Det var altså rom for mannen i den private sfæren uten at hans maskulinitet ble truet, mens borgerkvinnens femininitet ble truet i det offentlige rom.

Pollock har et feminint ståsted hvor hun ser på kvinnes begrensninger på grunn av rollene og normene kvinnene ble tildelt. Dersom det var krav til hvordan en kvinne skulle te seg vil det også være krav til hvordan en mann skal te seg. Det var krav til hvordan en mann skulle bevare sin maskulinitet. En mann skulle være ute i offentligheten, han skulle jobbe og tjene penger slik at han kunne forsørge kone og barn. Det var også han som stod for de økonomiske anliggende, og dersom det oppstod vanskeligheter var det hans bekymring som familiens inntektskilde. Helst skulle kanskje kona slippe å jobbe, slik at hun kunne være i hjemmet og ta vare på barn. Samtidig skulle han i hjemmet fremtre som en ansvarsfull og omsorgsfull mann og far når han ikke var i det offentlige rom. Kravene han ble stilt ovenfor er ikke noe Pollock tar opp. Ble mannens maskulinitet og ære truet dersom han ikke var i stand til å ta vare på kone og barn økonomisk? Og ble mannens maskulinitet truet dersom han ikke

¹¹⁴ Pollock. "Ch. 14: Modernity and the Spaces of Femininity", 253.

¹¹⁵ Pollock. "Ch. 14: Modernity and the Spaces of Femininity", 253.

¹¹⁶ Pollock. "Ch. 14: Modernity and the Spaces of Femininity", 252.

kunne få barn? Dersom han ikke var i stand til å få barn, ville det i så fall være et tabubelagt tema ettersom det kunne bidra til å betvile hans maskulinitet?¹¹⁷

Den feminine og maskuline inndelingen av rom var en form for sosial praksis som også var avhengig av sosial klassesetilhørighet. Av økonomiske årsaker var kjønnsforskjellene forskjellige i overklassen i forhold til arbeiderklassen. Flâneuren og det kvinnelige idealet Pollock skriver om handler hovedsakelig om rollene i overklassesamfunnet. Som hun selv påpeker tar hun i liten grad opp arbeiderklassekvinnens rolle og status. Man kan dermed stille spørsmålet: dersom det å eksponere seg for offentligheten for en kvinne av overklassen ville true hennes feminine og sosiale status – hvordan stilte da arbeiderklassekvinnens status seg i forhold til det feminine og det sosiale når hun befant seg i offentligheten?

Det er hevdet at arbeiderklassekvinnen i det offentlige rom jobbet for mannen. Det kunne være kvinnen som arbeidet som servitise på kafeer hvor menn befant seg, kvinnen som arbeidet som operasangerinne eller ballettdanser på scenen hvor overklassemannen kjøpte seg billetter, eller kvinnen som var eskorte for mannen. Den prostituerte kvinnen solgte sin kropp og sine tjenester til mannen. Hun var nødt til å eksponere seg i offentligheten for at mannen skulle oppdage hennes tjenester. Hun var kledd opp, sminket, og hennes utseende skulle vise til femininiteten selv. For å sitere Alfred Delvau: de prostituerte var ”beauties of the night”.¹¹⁸ Hun skulle representere kvinnen som menn ville ha, i hvert fall i øyeblikkets stund. Spørsmålet i denne sammenheng dreier seg om hennes femininitet. Den prostituerte kvinnen var nødt til å forsørge seg selv – hun var nødt til å tjene penger til livets opphold. Dette medførte at hun måtte være i det offentlige rom – hun skulle eller måtte bli sett, ofte som en del av jobben. Som arbeiderklassekvinnen var hun som et symbol eller det synonyme på det feminine, men hun var likevel truet av overklassens syn på femininitet. Den prostituerte kvinnen var ikke mindre feminin enn overklassekvinnen, men hennes ære og rykte kunne være ødelagt. Den prostituerte var på en måte kvinnen alle ville ha, men ingen ville beholde.

Kjønnsdelingen fungerte som en struktur for idealet av det feminine og det maskuline i samfunnet. Delingen regulerte normer for atferd hos kvinner og menn. Deres sosiale identitet ble regulert gjennom normer. Pollock viser til en dagboktekst av kunstnerinnen Marie Bashkirtseff for å underbygge sine argumenter om kjønnsdelingene i Paris omkring 1890-årene. Seksualitetsstrukturer skjer innenfor klasseordener.¹¹⁹ Det offentlige rommet kunne være et sted hvor kvinner og menn fant mann eller kone, men under strenge og diskrete

¹¹⁷ Om fars (og mors) rolle, jamfør, kap. 2.3, 22-23.

¹¹⁸ Herbert. *Impressionism. Art, Leisure & Parisian Society*, 45.

¹¹⁹ Pollock. ”Ch. 14: Modernity and the Spaces of Femininity”, 254.

forhold. Kvinnen skulle introduseres for andre og ikke introdusere seg selv. Likevel var det en arena med seksuell utveksling. Blikket ledet til en spenning som for kvinnene var mer diskre. Hun skulle være litt tilbakeholden, forsiktig og litt mystisk. Det var sosialt akseptabelt at mannen så. Det sosiale området gav rom for å bli sett. Det å bli sett var også en måte å vise seg frem på. Dersom normene skulle opprettholdes og følges – med at kvinner ikke skulle se eller introdusere seg, var det likevel mulig for kvinnen å gjøre seg synlig gjennom å vise seg i offentligheten med et følge. Hun kunne også benytte seg av hva denne normen hadde å tilby ved at hun kunne være med på å bestemme hva slags inntrykk hun gav andre. I offentligheten var hun bevisst på den andres blick. Hun kunne for eksempel pynte seg opp med antrekk, hår og sminke slik at andre kunne se på henne. På denne måten var den vakre og innbydende siden ved henne som ble synlig for den andres blick. Det gav henne muligheten til å kontrollere sitt eget inntrykk for den andre.

Pollock hevder mannens blick gjorde kvinnen sårbar i det offentlige rom. Kvinnen ble offergjort når mannens blick falt på henne. Et motargument mot dette er at også kvinnen ser. På slutten av 1800-tallet var nok kvinnens blick mer diskret enn hva det er i dag, men like fullt – kvinnen ser også. Og kvinnen ser også på kvinnen. Hun sammenlikner seg med den andre kvinnen, hun ser på kroppen, håret, klærne, sminken og på skjønnheten. Kvinnen ser den andre kvinnen som trussel – kanskje som trussel i sin egen situasjon, trussel for sitt eget utseende? Hun ser den andre kvinnen som konkurrent eller hun ser på den andre kvinnen med beundring og begeistring. Med dette blir ikke kvinnens blick så passivt som Pollock skal ha det til. Ved at kvinnen ser på kvinnen gjør hun også den andre til objekt, mens hun selv er subjektet. Kvinnen blir både subjekt og objekt. Som subjekt gjøres hun aktiv og ledende av blikket.

Argumentet om at kvinnen ser på kvinnen støttes av nyere forskning. I et studie ved Universitetet Nebraska-Lincoln ledet av professor Sarah Gervais ble det gjort undersøkelser på kvinner og menns blick og deres oppfattelse av mannskroppen og kvinnekroppen.¹²⁰ Deltakere av studiet ble vist bilder av kvinner og menn. Resultatene viste at menn ble sett på som hele, mens kvinner ble sett på som lokale gjennom et kognitivt prosesseringsnivå. Den lokale prosesseringen minner om måten man ser på ting som hus, biler og så videre. Kvinnelige isolerte kroppsdeler ble også identifisert raskere enn menns isolerte kroppsdeler. Kvinnene ble altså oppfattet som objekter i større grad enn menn. Det var både kvinner og menn som deltok i studiene – og funnene gjaldt også kvinnene som så på

¹²⁰ Sarah Gervais. *How our brains see men as people and women as body parts*. University of Nebraska-Lincoln. Side oppsøkt 2.mars 2013 kl. 11:32. <http://newsroom.unl.edu/blog/?p=1202>

kvinnene. Et forskerteam ledet av Philippe Bernard ved Université libre de Bruxelles har gjort tilsvarende studier og funnet liknende resultater om at kvinner også ser på kvinner. Disse studiene viser dermed til at også kvinners blikk – til tross for de tradisjonelle oppfatningene – kan være det aktive blikk.¹²¹

I lys av Cassatts avbildede kvinner vil en kunne se at de på generelt grunnlag er pent kledd i moderne antrekk ofte med oppsatt hår. Kvinnene er gjerne pene og elegant presenterte med barna. Ettersom de bærer moderne kjoler og følger tidens moter kan det også støtte oppunder argumentet om at kvinner ser på kvinner når de går til anskaffelse av klær, følger med i motebildet og gjør daglige forberedelser fremfor speilet om morgenen for eksempel idet de sminker seg eller setter opp håret i tråd med tidens trender. I tillegg var kvinner en svært stor del av Cassatts motivgruppe. En kunstnerposisjon krever også den aktive kikkerrollen.

Pollock refererer til Janet Wolff som påpeker at det ikke var rom for en kvinnelig flâneuse i det offentlige rom. Kvinner ville ikke kunne føle den samme friheten som mengden tilbød menn. De var ikke en del av den normale offentligheten og hadde ikke rettigheten til å se i det anonyme slik mannen hadde. I stedet var kvinnen objekt for flâneurens blikk. Kvinnen var objekt for beundring, nysgjerrighet og noe for blikket å se på gjennom sin fysiske fremtreden. Gjennom denne måten å se kvinnen på var hun redusert til fiksjon og fantasi. Hun tredde frem gjennom en ideologisk konstruksjon som var skapt av andre – og hun fremgikk for dem som den fantastiske Andre. Kvinnen ble derfor et idol, men også bare et ord. Identitet og personlig karakter forsvant.

Charles Baudelaire publiserte i 1863 et essay med tittelen ”The Painter of Modern Life”. I denne teksten forklarte han flâneurfiguren som den moderne kunstneren og om steder i Paris for flâneuren, som med hans bilde av idealkunstneren elsket menneskegrupper og var en verdensmann.¹²² I kapittelet ”Women and Prostitutes” blir leseren fulgt gjennom Paris som flâneuren/kunstneren. Kvinnene som fremtrer er spontant synlige objekter og til forlystelse for mannens blikk. Pollock påpeker at teksten i seg selv er konstruert gjennom en forestilling av kvinnen i modernitetens rom.¹²³ Kvinnen var også å se i offentligheten. Forskjellen i fremtredelsen til kvinnen lå i hennes sosiale klassetilhørighet. Kvinnen som satt i teateret for å se en forestilling var pyntet opp og måtte forvente å bli sett på. Kvinner som opptrådte på scenen underholdt overklassemannen. Elskerinnen til mannen ble omtalt negativt i forhold til

¹²¹ Philippe Bernard. *Integrating Sexual Objectification With Object Versus Person Recognition: The Sexualised-Body-Inversion Hypothesis*. <http://pss.sagepub.com/content/early/2012/04/02/0956797611434748.extract> (Université libre de Bruxelles: Psychological Science Online First, 3. April 2012). Side besøkt 3. April 2013.

¹²² Pollock. ”Ch. 14: Modernity and the Spaces of Femininity”, 255.

¹²³ Pollock. ”Ch. 14: Modernity and the Spaces of Femininity”, 255.

hennes femininitet selv om hun ikke manglet feminine trekk. Klassetilhørigheten var det som skilte dem fra hverandre, men som utgjorde det negative i forhold til hennes femininitet. Det offentlige rom var stedet hvor kvinners kropp ble kjøpt og solgt. Kvinner av overklassen risikerte et ødelagt rykte og en trussel for sin femininitet dersom hun befant seg her. En markør for skillet mellom det maskuline og det feminine ble forstyrret av penger. Femininitet var en form for ideologisk tilstand som ikke nødvendigvis viste til kvinnelig seksualitet.

Pollock knytter kartleggingen fra Baudelaire og Clark sammen. Hun ser på hvordan kjønnsrollene trer frem i billedkunsten under impresjonismen. Ved å se på billedkunsten setter hun kunstnere i skjemaer etter hva de maler og hvordan de avbilder kvinnen og menneskenes sosiale status. På denne måten møter vi representasjoner av ulike verdener. Hun skiller mellom "Ladies" og "Fallen Women".¹²⁴ Blant billedkunsten under "Ladies" nevner hun teater scener og park motiver med unge kvinner fra moderne samfunn, elegante familier og mor og barn fremstillinger. Kunstnere av disse motivene er Renoir, Manet, Cassatt og Morisot. Motiver av dansere bak teaterscenen, elskerinner fra kafeer, kurtisaner og bordellscener faller under kategorien "Fallen Women". Kunstnere av disse bildene er Degas, Manet, Renoir, og Guys. Motiver av kvinner i soverom, tegnerom, på veranda og i hage av kunstnere som Manet, Caillebotte, Morisot, Renoir, Cassatt og Bazille faller også inn under kategorien "Ladies".

Slik oppdeling av rom er også synlig i billedkunsten. Pollock viser til motivene hos Morisot og Cassatt. Et eksempel er Morisots bilde *On the Balcony* hvor en ung jente står ved siden av en kvinne fremfor rekkverket på en balkong. I bakgrunnen er landskap og bygninger i det fjerne. De ser begge utover eller nedover fra sitt ståsted på balkongen. Et argument for at det er et skille mellom den private og den offentlige sfæren er at kvinnen og barnet befinner seg i den private sfæren mens de ser ut mot det offentlige rom. Rekkverket markerer dermed skillet mellom det maskuline og det feminine. Betrakteren dras med i scenen og ser i samme retning som figurene, men oppmerksomheten ledes i billedflatens forgrunn hvor figurene står.¹²⁵

Kunstkritikk

Pollock er ikke alene med feministiske argumenter på kunstnervirksomhet. Cindy Nemser tar i sin artikkel "Art Criticism and Women Artists" fra 1973 opp holdningene i kunstkritikken

¹²⁴ Mowll Mathews deler oppfatningen av uttrykket "Fallen Women" med Pollock, når hun skriver om prostituerte. Mowll Mathews. *Mary Cassatt: A Life*, 123.

¹²⁵ Pollock. "Ch. 14: Modernity and the Spaces of Femininity", 251.

om at menn var dyktigere enn kvinner til å produsere original kunst. Mye av kritikken og holdningene stammer fra de biologiske funksjonene – om at kvinner mangler det penetrerende organ som ble ansett som skapelsesinstrument.¹²⁶ Som resultat av denne normen har det vært vanlig å anse at kunst produsert av kvinner er imitasjon av en mann. Nemser trekker også konkret frem hvordan Cassatt og Morisot ble oppfattet av kritikere i forhold til sine mannlige kollegaer: "Up to today most critical accounts of impressionism designate Mary Cassat and Berthe Morisot as the pupils of Degas and Manet respectively, although neither participated in this relationship."¹²⁷ Når kritikere viser til billedutføringen som penselstrøk, farger og liknende refereres det også til feminine kvaliteter. Siden kvinnen ble ansett som mottaker og passiv fremfor aktiv og skapende, er hennes produksjon en passiv og ubevisst form for kreativitet. Derfor var ikke alltid rosen og ordbruken positiv.¹²⁸ Nemser konkluderer med at ordvalg knyttet til feminitet og maskulinitet er en forhåndsdommende klisje og kan virke diskriminerende og mot sin hensikt inntil holdningene mot kvinner endres. Kanskje dette også gjelder holdningene mot menn?

Et eksempel på at ordbruken var positiv selv om hensikten kanskje var ment som ros kan illustreres gjennom Degas beundring av Mary Cassatts kunstneriske ferdigheter. "I cannot bring myself to admit that a woman draws so well."¹²⁹ sa han da han snakket om henne. De to kunstnerne var gjensidig begeistret for hverandres bilder. Likevel viser denne kommentaren til den tradisjonelle oppfatningen om at kvinner i utgangspunktet ikke hadde like gode evner til å male som menn. Når Degas da sammenliknet henne med en mannlig kunstner var det sannsynligvis for å understreke hennes gode ferdigheter som kunstner.

Baudelaire og skjønnhet

Dette underkapittelet tar utgangspunkt i Baudelairens teorier om skjønnhet. Dette trekkes frem for å undersøke om hans tekst og teori om skjønnhet kan bidra til økt forståelse om kvinne og barn motivene hos Cassatt og for den tiden hun levde i.

Kvinne og barn motivene viser til hvordan kunstnerne i impresjonismen anså den ideelle barndommen. Kunstnerne viste også i sine bilder til moderne motestørrelser ved å

¹²⁶ Cindy Nemser. *Art Criticism and Women Artists. Journal of Aesthetic Education. Vol. 7, No. 3.* (Jul., 1973). Artikkel; JStor, 74.

¹²⁷ Nemser. *Art Criticism and Women Artists. Journal of Aesthetic Education. Vol. 7, No. 3*, 74. Nemser viser til Adelyn D. Breeskin. *Mary Cassat.* (Washington: National Gallery of Art, 1970), 13. Nemser viser også til Lloyd Goodrich. "Cassat and Morisot", *Arts, Col. 17, No. 2* (Nov 1930), 115.

¹²⁸ Nemser. *Art Criticism and Women Artists. Journal of Aesthetic Education. Vol. 7, No. 3*, 75-76.

¹²⁹ Maria and Godfrey Blunden. *Impressionists and Impressionism.* Oversatt av James Emmons. (New York: The World Publishing Company, SKIRA), 172.

kle modellene sine i de seneste motene.¹³⁰ Mote i seg selv er en retning som streber etter det moderne og den moderne oppfatningen av hva skjønnhet er. Klær og sminke skal anvendes for å fremme det som oppfattes som det skjønnne. Hvorfor streber vi etter det skjønnne og det vakre? Baudelaire deler hva han anser som skjønnhet opp i to forklaringer. Den første oppfatningen av skjønnhet er evig – en kvalitet som er stabil, men vanskelig å definere. Den andre forklaringen bunner i variabler og denne delen av hva som oppfattes som skjønnhet er relativ. Den variable kvaliteten kan være avhengig av flere ulike faktorer – blant annet av alder, moten i tiden, tidens moraler og emosjoner.¹³¹

Et argument er at mennesker (generelt – men altså ikke alle) streber etter det som er bedre – især hva angår velvære og lykkefølelsen. Kanskje dette ikke ligger så langt fra Stendhals utsagn: "Beauty is nothing else but a promise of happiness".¹³² Denne streben etter skjønnhet viser altså til et løfte om lykke. Her er også en tilknytning til barna som fremstilles i impresjonistisk billedkunst. Kunstnerne i impresjonismen viste til hva de anså som den ideelle barndom – hvordan de oppfattet barndom som en tilstand av uskyld og lykke. Den ideelle barndom ble vist hos Cassatt med en tilstedeværende kvinne eller mor i overklassen. I den ideelle barndom var mor og barn del av en økonomisk velstående familie. Mor var kledd i pene klær, barn var enten nakne eller kledd i pene klær. Nakenheten viser ikke til at de ikke hadde pene klær, men at nakenheten hos barna i seg selv kunne være det skjønnne. Med dette vises barnas nakenhet til det naturlige – vi er født slik, og denne nakenheten er ikke forskjønnet med klær eller sminke. Barna er unge og uskyldige. De er – for å bruke et begrep som ofte anvendes i forbindelse med handelsvarestanden – nye. De viser med sin urynkethet til fremtiden og morgendagen. Det er ikke nødvendig å tilsløre barnet for å fremme enda mer skjønnhet – da deres barndom eller den ideelle barndom viser til skjønnheten i seg selv. Kanskje det med dette ligger noe i Stendhals påstand om at skjønnhet viser til et løfte om lykke? Det vakre fanger blikket og gir på en indirekte måte et løfte om at det blir bedre med slik skjønnhet – og at det dermed fører til lykke. Dette henger også sammen med kvinnene og mødrene – som ofte er unge, pent kledde, rene i huden, de er velstelte og har ofte et vakkert ytre. De tar seg av barna – som illustreres i billedkunsten hvor de er med barna i hverdagssituasjoner. Ut i fra dette blir både barna og deres mødre symbol på hva som ble ansett som det skjønnne – og som da viste den ideelle barndommen og dermed også viste til

¹³⁰ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, 36.

¹³¹ Charles Baudelaire. *The Painter of Modern Life*. (London: Phaidon Press, 1964), 3; Charles Baudelaire. *Kunsten og det moderne liv. Essays*. Oversettelse Arne Kjell Haugen. (Oslo: Solum Forlag, 1988), 103.

¹³² Baudelaire. *The Painter of Modern Life*, 3; Baudelaire. *Kunsten og det moderne liv*, 104.

hva som ville føre til lykke. Forbindelsen mellom den vakre kvinnen og den ideelle mor henger sammen.

Psykodynamiske teorier

I de neste avsnittene vil ulike psykologiske teorier presenteres. Noen av disse perspektivene er tidligere anvendt av teoretikere for å analysere Cassatts motiver. Andre teorier fra psykologien inkluderes uten at de har blitt anvendt i forbindelse med kvinne og barn motiver tidligere. Dette er for å undersøke om de vil kunne tilføre ny innsikt om motivgruppen. Jeg har blant annet trukket frem teorier om tilknytning for å belyse relasjonene mellom kvinne eller mor og barn.

Freuds psykoanalyse har av flere teoretikere blitt brukt for å analysere kvinne og barn motiver, blant annet Chessman og Higonnet. En av grenene innenfor psykoanalysen dreier seg om normal utvikling hos barn med vekt på oppbyggingen av en indre psykisk struktur. Utgangspunkt for menneskelige motiver er avledet av medfødte drifter. Freud mener disse driftene er libido (seksual- og livsdrift) og thanatos (hat- eller destruksjonsdrift). Barn starter med lystdrift, men følger i økende grad realitetsprinsippet med alderen. Utviklingen muliggjøres med en psykisk struktur bestående av id, ego og superego. Nyfødte barns struktur består bare av id, som gjør at de bare styres av drifter. Ego fyller den funksjonen at man tilpasser seg verden gjennom å ta hensyn til ytre barrierer og begrensninger. Den tredje delen av strukturen, superego, blir utviklet i 4-5 årsalderen. Den sørger for at handlingene ikke bare er realistiske, men også følger normer og verdier innenfor kulturen de lever i.¹³³ Konflikter mellom id, ego og superego fører til angst og for å hindre angst har vi ulike forsvarsmekanismer. Fortrengning er en av disse forsvarsmekanismene, hvor tanker eller minner går fra den bevisste delen til den ubevisste delen i menneskesinnet. Flere forsvarsmekanismer kan også nevnes – projeksjon, benekting, rasjonalisering, reaksjonsdannelse og emosjonsregulering, men jeg vil ikke gå i dybden på alle disse, grunnet sakens relevans.

Freud beskriver psykoseksuelle faser i utviklingen. Dersom det er uløste konflikter i en av fasene kan dette føre til alvorlige psykiske vansker, og anses derfor som kritiske perioder. Den første fasen er den orale fasen, som er fra cirka 0 til 1 år. Barn utforsker omgivelsene med munnen som er det sentrale for denne fasen. Den andre fasen er den anale

¹³³ Stephen Von Tetzchner. *Utviklingspsykologi: barne- og ungdomsalderen*. (Oslo: Gyldendal Akademisk, 2008), 416.

fasen, som varer fra 2 til 3 årsalderen. Denne fasen knyttes opp mot pottetrening og krav om renslighet. Den falliske fasen er den tredje i rekken og varer fra 4 til 5 årsalderen. Her dreier det seg om oppdagelsen av eget og andres kjønnsorgan. I forbindelse med denne fasen er det forbundet to konflikter – ødipuskonflikten for gutter og elektra-konflikten for jenter.

Ødipuskonflikten er en teori om at gutten blir seksuelt tiltrukket av sin mor og ser faren som konkurrent. Gutter blir redde for å bli kastret av faren. Jenter blir tiltrukket av faren og ønsker seg barn som kompensasjon for manglende penis. Deretter går barn inn i en latensfase som varer fram til 13 årsalderen. I denne fasen er det ingen nye kroppssoner i fokus. Von Tetzchner skriver at ”hver fase er kjennetegnet ved et personlighetstrekk som kan vokse fram i større eller mindre grad” – det er gjennom disse kritiske fasene at personligheten dannes.¹³⁴

Å anvende Freuds teorier på Cassatts bilder vil kunne kritiseres like mye som teoriene i seg selv. En av hovedkritikkene mot Freud var at det verken kan bevises eller motbevises om det er sant eller ei. I tillegg kritiseres teorien for at den er for mannsdominert (gutte-dominert) og dermed undergraver jentenes utvikling som selvstendig og uavhengig av guttenes frykt og angst. I tillegg bygger teorien ikke på studier av barn og støttes heller ikke av studier.

Blant kunstteoretiske anvendelser kan Anne Higonnet og Harriet Chessman trekkes frem. Anne Higonnet stiller et interessant spørsmål: ”Is maternity erotic?”¹³⁵ Hun argumenterer for at barna er ”objects of desire” for de feminine betrakterne. Dette fordi Cassatts mor og barn motiver tilbyr en mulighet for visuell glede, noe skiller seg fra andre moderne Madonna fremstillinger. Videre viser hun til Harriet Chessman som anvender Freuds psykoanalytiske teori når hun argumenterer for mors skjulte erotiske liv. I den grad moderskapet fanger betrakters interesse vil jeg argumentere for at det fanger betrakters blikk gjennom nysgjerrighet. Denne nysgjerrighet springer ut av ønsket om å se på den andre. Det er da ikke den andre som kjønnsmotsetningene i Pollocks feministiske artikkel, men den andre som en type interesseslukker for blikket og fantasien som søker noe mer (som da ikke nødvendigvis er av seksualisert art eller retning). Med dette blikket hvor kvinnen ser på kvinnen eller mannen som ser på kvinnen med nysgjerrighet som visuell interesse.

Både gutter og jenter er avbildet av Cassatt. Det vil være svært uklart dersom en skulle benytte seg av psykoanalysen i arbeidet med å forstå disse bildene. For det første – kan det være mulig å se fremstillingen av guttene som uttrykk for kastraksjonsangst eller uttrykk for jentas mangel på penis? Barna er delvis avkledd i avbildningene, men vi får ikke vite mer om

¹³⁴ Von Tetzchner. *Utviklingspsykologi: barne- og ungdomsalderen*, 417.

¹³⁵ Anne Higonnet. *Unmarried Mother. The Women's Review of Books*, Vol. 16, No. 9 (Jun., 1999. Old City Publishing, Inc.), 7.

konteksten rundt barnas situasjon enn hva som faktisk vises på bildene. Utviklingsmessig er noen av barna kanskje passert oralfasen. I andre motiver er noen av barna kanskje nærmere analfasen i forhold til alder og utvikling. Det kan kanskje argumenteres for og mot dette. Er Baby John og barnet i *Baby in His Mothers Arms, Sucking His Fingers* (1889) fremdeles i oralfasen siden han har en finger i munnen?¹³⁶ Alderen på barna i Cassatts bilder er vanskelig å anslå helt nøyaktig.

Donald W. Winnicott fokuserte på samspillet mellom barn og det relasjonelle oppvekstmiljøet deres. Spedbarnet må, ifølge Winnicott, alltid forstås kontekstuell. Å spise er for eksempel også en måte å være sammen med andre mennesker på. Den første identiteten med følelser og behov hos spedbarn knyttes til kropp. Barnet bygger opp tematiske ideer om selvet gjennom relasjoner til andre. Under ansikt-til-ansikts møter skjer det mye – barn ser på foreldrene og foreldrene ser på barnet. På denne måten utvikles barnets forståelse og forestilling om seg selv. Her oppfattes og bekreftes barnet fra eget perspektiv og en kommunikasjon og informasjon om dette kalles speiling. For Winnicott er også lek viktig for barns utvikling. Den gjør at vi blir i stand til å utvikle oss mot selvstendige individer og danne nye relasjoner til andre mennesker.

I de tre bildene av Cassatt finnes en slik kommunikasjon – i *Mother and Child* (1908) har de ansikt til ansikt kontakt med hverandre – og de smiler. Om en slik kontakt skriver Gulbrandsen ”Når barnet smiler, og far [eller mor] smiler tilbake, kan det begynne å danne seg en forestilling om seg selv som en ønsket og glad person.”¹³⁷ Barnet får med dette en bekreftelse av mor på at barnet er ønsket. Også i *Mother About to Wash Her Sleepy Child* (1880) har kvinnen og barnet ansikt-til-ansikt kontakt. Her er det ikke smil som vises i ansiktene deres, men kommunikasjonen er der fremdeles. Mor ser på barnet som en egen aktør og barnet ser på mor ut fra eget perspektiv og ansikt-til-ansikt kontakt er viktig for barns utvikling.

Når det gjelder Eriksons sosiale utviklingsstadier er første stadiet tillitt versus mistillit og det andre stadiet er autonomi versus tvil og skam. I disse bildene ser barna ut til å være såpass store at de har utviklet tillitt i forhold til mor – det skapes trygghet i mors armer. Samtidig setter settingen rammer for mors regler – barnet skal vaskes, selv om det ikke vil, på grunn av hygiene og liknende. Barnet kan ha det gøy med mor, og trygghet vises gjennom smil. Barnet utforsker omverdenen fra mors fang. Dette ser ut til å være i tråd med Cassatts

¹³⁶ Refererer her til maleriet *Baby John With Forefinger in His Mouth* fra 1910.

¹³⁷ Liv Mette Gulbrandsen. *Oppvekst og psykologisk utvikling. Innføring i psykologiske perspektiver*. (Oslo: Universitetsforlaget, 2009), 117.

motiver – hvor hun skildrer barna i trygge rammer og omgivelser med mor, selv om Eriksons teorier er forut for Cassatts tid.

Her avgrenses besvarelsen til ikke å gå enda mer i dybden i de psykodynamiske teoriene, da tolkning ut over hva som allerede har nevnt vil kunne motargumenteres og kritiseres. Likevel er det viktig å trekke inn psykodynamisk perspektiv, da dette var aktuelt og nytt i kunstnerinnens samtid, og senere har blitt videreutviklet ytterligere. En kilde som bekrefter Cassatts kjennskap til Freud, som på et tidspunkt selv befant seg i Paris da han studerte hos den franske nevrologen Jean-Martin Charcot, er imidlertid ikke funnet. Selv om teoriene er og har vært diskuterbare, vil det likevel ikke kunne utelukkes at Cassatt har vært oppmerksom og hatt kjennskap til disse teoriene da hun utarbeidet mor og barn fremstillingene. Teoriene kan også anses å være generelle slik at de kan forklare en utvikling som gjelder på generelt grunnlag selv om det alltid vil finnes unntak.

Tilknytning

Ett tema det kan være interessant å se på relatert til Cassatts mor og barn motiver er tilknytning. Dette er et felt hvor mange teoretikere og forskere innen psykologien har begitt seg ut på og en rekke studier er gjennomført på dette feltet. Når det gjelder mor og barn motivene vil det være interessant å se på hvordan tilknytning eventuelt kan vises i bildene. Er det noe ved tilknytningsteoriene som skiller seg fra bildene? De fleste bildene av Cassatt viser mor og barn. Av samtidige kunstnere var det flere som avbildet far og barn, men dette ser generelt ut til å være mindre utbredt enn avbildninger av mor og barn.

Bakgrunnen for tilknytningsteorier er at omsorg for et barn innebærer mer enn kun den fysiske pleien og det å passe på et barn. Når barn når 6-7 månedersalderen begynner de å foretrekke en bestemt person. At barna foretrekker en bestemt person fører til innvirkning på atferden. Barna søker denne personen dersom de gråter, og reagerer kanskje negativt dersom han eller hun forlater barnet. Vitenskapelige studier på tilknytning går tilbake til 1940-årene, altså etter Cassatts død. Smith peker ut Bowlby som pioner blant forskerne på dette feltet.¹³⁸ Mens Freud så på en psykisk abnormalitet (som for eksempel depresjon) og deretter knyttet det til uløste problemer i barndommen, ville Bowlby se på barndommen for deretter å se på utviklingen senere i livet. Freud gjorde ikke studier og observasjoner på barn, noe Bowlby gjorde, i tillegg til studier av dyrs tilknytning. Tilknytningsteorien til Bowlby er også en teori

¹³⁸ Lars Smith. *Tilknytning og barns utvikling*. (Kristiansand: Høyskoleforlaget AS, 2002), 13.

om utvikling.¹³⁹ Han antok at utviklingen bestod av 4 stadier. Første fase er sosial orientering og sosiale signaler fra 8-12 uker hvor barnet ikke skiller mellom ulike personer. Andre fase er fram til cirka 6-8 måneder hvor barnet viser differensiell sosiabilitet. Etter dette kommer tilknytningsstadium, hvor barnet tar initiativ til nærhet og atferd hvor det viser til at det foretrekker en eller få omsorgspersoner. Dette på grunnlag av atskillelsesreaksjoner. Målkorrigert partnerskap dannes omkring toårsalderen og muliggjør et mer gjensidig forhold, og barnet får større erkjennelse i forhold til voksnes følelser og motiver.¹⁴⁰

Robertson og Robertson beskrev reaksjoner på separasjoner til omsorgspersonen, som ofte går under betegnelsen atskillelsessyndromet. Tydeligst er dette syndromet hos barnet fra 15 til 30 måneder. De beskriver tre faser – protest, fortvilelse og midlertidig frakopling. Forskjellige studier om ulike typer tilknytningsmønstre knyttet til fremmedsituasjonen er gjennomført. Ainsworth gjorde observasjonsstudier i tilknytning mellom mor barn i Ganda-stammen i Uganda. I Amerika utviklet hun også fremmedsituasjonen. Hun identifiserte ulike tilknytningsmønstre – trygg, utrygg og ambivalent tilknytning. Ainsworth fant ut at tilknytningsmønsteret i Uganda og USA var det samme og konkluderte med at atferden var den samme i alle kulturer. Andre studier har likevel vist forskjeller i tilknytningsatferd i samme land og at det er kulturelle forskjeller i fordelingen av tilknytningsformer.¹⁴¹

Ut fra et darwinistisk perspektiv er barnets disposisjon til å søke nærhet en atferdsmessig tilpasning – slik at det ikke blir utsatt for fare ved for stor avstand fra tilknytningspersonen.¹⁴²

Hva kan disse teoriene fortelle om Cassatts motiver? Motivene viser ofte kvinne i form av mor sammen med barn. I svært mange tilfeller er det med sikkerhet at mor er barnets nærmeste tilknytningsperson. Barnet sitter på mors fang eller er omfavnet i mors armer. Barnet søker trygghet i hennes nærvær. De er såpass gamle at de skiller mellom ulike personer og kontakten er gjensidig. Barna kan ut fra Bowlby anses å være rundt 2 årsalderen. Flere av tilknytningsteoriene baserer seg på normalsituasjonen. Cassatt viser hverdagsscener og normale aktiviteter med mor og barn og jeg vil derfor påstå at også Cassatt forholder seg til normalsituasjonen – men i overklassemiljøet. Barna viser ro i samspill med kvinnen, selv når barnet er trøtt og slitent, som i *Mother About to Wash Her Sleepy Child* (1880).

Mor er gjerne den personen som er nærmest tilknyttet barnet. Barnet kjenner mor godt igjen og er svært selektiv i hvem det søker og henvender seg til, og dette kan illustreres i

¹³⁹ Smith. *Tilknytning og barns utvikling*, 19.

¹⁴⁰ Smith. *Tilknytning og barns utvikling*, 19.

¹⁴¹ Von Tetzchner. *Utviklingspsykologi: barne- og ungdomsalderen*, 451-452.

¹⁴² Smith. *Tilknytning og barns utvikling*, 20.

Mother and Child (1908), *Baby John with Forefinger in His Mouth* (1910) og *Mother About to Wash Her Sleepy Child* (1880). Det er skrevet og forsket i store mengder på relasjoner mellom mor og barn, især barnas behov for en tilknytningsperson og utvikling av relasjoner. Jeg ikke funnet noen kilder til hvordan mors behov for tilknytning til barnet er.¹⁴³ I alle de tre valgte motivene ser mor på barnet som sitter på fanget hennes. Mor holder barnet fast – både for å holde barnet oppe, men også som ren omfavnelse. Med andre ord – mor holder barnet med en omsorg som ikke bare inkluderer nødvendigheter av fysiologiske behov. Hennes blikk mot barnet har ikke i disse motivene som funksjon å sørge for beskyttelse av barnet mot farer. Kan det være at barnets tilknytningsprosess forsterkes av morens imøtekomende atferd? Bildene kan illustrere det som så mange ganger tidligere er sett – både i virkeligheten og i tradisjonell billedkunst – mors hengivenhet for sitt barn. Denne hengivenhet forbindes ofte med Jomfru Marias hengivenhet for sitt barn Jesus, som ofte er vist i billedkunsten gjennom tidene. Denne koblingen er ikke for å sammenlikne Cassatts bilder med tradisjonelle Madonna og barn fremstillinger, men for å belyse Cassatts bilder i forhold til tradisjonelle avbildninger som viser til en formidling av en mors hengivenhet til sitt barn.

Kroppsspråk

Teorier som er nevnt ovenfor dreier seg i stor grad om barns utvikling. De dreier seg om faser eller stadier av utvikling innenfor deres mentale tenkning, kognisjon, om problemløsning og forståelse av den mentale tilstanden personer befinner seg i. Mange av teoriene dreier seg om mental kapasitet – om tenkning og uttrykk som ikke er lesbart i et bilde. Kroppsspråk er en av formene for ikke-verbal kommunikasjon og kan bidra med å lese en person uten at personen selv forteller noe verbalt. Kroppsspråket har alle til felles – uavhengig av nasjonalitet og kultur. Noen kulturer lærer likevel å skjule mange av de naturlige uttrykkene fordi det anses som moralsk og sosialt riktig. Derfor oppleves noen kroppsspråksuttrykk som forskjellige. Omkring 90% av påvirkningskraften går fra stemmebruk og kroppsspråk av erfaring. De resterende 10 % er ordene. Evnen til å registrere kroppsspråksignaler er medfødt.¹⁴⁴

Tolkningen er likevel alltid subjektiv.

Øynene er viktige i lesing av kroppsspråk. Blikket er av betydning for hvordan en persons oppmerksomhet er rettet, og hvordan reaksjon i forhold til oppmerksomheten er. I

¹⁴³ Jeg har ikke klart å finne kilder på dette, men utelukker ikke at det likevel kan eksistere noe forskning på dette.

¹⁴⁴ Live Bressendorf Lindseth. *Vis meg ditt kroppsspråk – og jeg skal si deg hva du oppnår. Hvordan kommunisere effektivt med både ord og kroppsspråk*. (Østerås: Kondor AS Forlag, 2002), 75.

flere av bildene¹⁴⁵ er mors blikk vendt mot barnet, som om hun ikke får nok av sitt barn – som om tiden er kjær og flyktig. Bressendorf Lindseth hevder også at ”vi liker en person bedre hvis vi holder øyekontakten lenger.”¹⁴⁶ Blikket kan brukes til å få en person til å føle seg verdsatt og spesiell. Barnets blikk er i flere av bildene av Cassatt vendt mot moren. I *Mother and Child* (1908) er det en lystig tone – hvor kommunikasjonen mellom dem er av gledelig art. En annen ting som er synlig i bildet *Mother and Child*, er kvinnens og barnets løftede munnviker. Kvinnens øyne er det ikke mulig å se noe til (annet enn blikkets retning mot barnet), men barnets øyne er helt åpne og store – pupillene er ikke mulig å skille ut på grunn av malerutføringen og vinklingen fra betrakter til barnet.

Mye ved kroppsspråket i bildene kan ikke forklares. Hendenes plassering sier oss noe, men vi kan ikke si noe om deres bevegelighet med sikkerhet. Bressendorf Lindseth skriver om hurtigheten eller tempoet i bevegelsene i hendene som indikator for entusiasme, emosjoner, eller hvorvidt noe er positivt eller negativt. En slik forståelse av kvinnens og barnets bevegelser lar seg ikke lett forstå i billedlige fremstillinger. En morshånd bak barnets rygg kan brukes både til å støtte opp barnet, holde det i et løft eller til å kjærtegne og vise omsorg gjennom berøring. Samtidig åpnes kvinnens armer seg rundt barnet som en omfavnelse. Avstanden mellom personer sier noe om hvor nært forhold de har til hverandre. Figurene i bildene er plassert nærme hverandre, noe som er naturlig med tanke på deres forhold til hverandre som mor og barn.

Mange av teoriene fra det psykologiske feltet presentert her ble kunngjort og utviklet etter Cassatts død, slik at hun på ingen måte kunne kjent til dem. Likevel vil flere av disse teoriene kunne være gjeldende og informative ettersom de har til hensikt å være allmenngyldige slik at tid, sted eller kultur ikke er avgjørende.

¹⁴⁵For eksempel *Mother and Child* (1908), *Baby John with Forefinger in His Mouth* (1910) og *Mother About to Wash Her Sleepy Child* (1880).

¹⁴⁶ Bressendorf Lindseth. *Vis meg ditt kroppsspråk – og jeg skal si deg hva du oppnår. Hvordan kommunisere effektivt med både ord og kroppsspråk*, 39.

Kapittel 4: Kvinne og barn motiver

4.1 Motivanalyser

Til nå har ulike perspektiver blitt presentert for å kunne få en dypere innsikt i mor og barn motiver hos Cassatt, men ingen verksanalyser er enda foretatt. Dette kapittelet går inn på utvalgte enkeltverk hvor tidligere fortolkninger trekkes frem og eventuelle nye måter å belyse verkene på drøftes. Fremgangsmåten vil være kronologisk, slik at det vil være lettere å se på hvorvidt utviklingen og eventuelle endringer har forløpet seg. Cassatts billedproduksjon er svært stor – derfor presenteres kun et utvalg av hennes fremstillinger med kvinner og barn. Utvalget består av flere typer motiver – utendørs så vel som innendørs, private og offentlige, en eller flere figurer med mer. Dette for å få frem et utvalg av mangfoldet av produksjonen innenfor denne motivgruppen. Det første bildet som inkluderes viser bare et barn, uten en voksen tilstede. Videre følger et billedutvalg av barn med en eller flere kvinner.

1878: *Little Girl in a Blue Armchair*

Det første verket som trekkes frem er *Little Girl in a Blue Armchair* (1878), hvor en ung jente ligger bakoverlent i en blå lenestol i et interiør. I dette bildet er det kun et barn – en jente, men ingen voksen kvinneskikkelse, og skiller seg derfor fra de andre bildene som omtales senere. Bildet er likevel relevant, da dette er et av Cassatts tidligere bilder med barn i interiør sett i sammenheng med de andre motivene som inkluderer både kvinne og barn. Dette bildet nevnes gjerne i litteraturen i forhold til den barnlige poseringen, og inkluderes i denne avhandlingen for å se Cassatts utvikling av motiver med barn som modeller i bildene. Modellen skal ha vært datteren av Degas venner.¹⁴⁷

I bakgrunnen er det en sofa og to andre lenestoler av samme type. I stolen til venstre i billedflaten ligger en liten hund og sover. Jenta er i et interiør og svært avslappet i sitt eget selskap. Hun befinner seg i hva Pollock ville definert som det feminine rom eller den feminine sfæren. Dette bildet skiller seg derfor fra jenta i *Woman and Child Driving* (1881), hvor jenta er svært stiv og nesten mekanisk fremstilt. Jenta i lenestolen er barnlig i poseringen med kjolen dratt over knærne og den venstre armen lent bak hodet. Dette bildet står dermed i kontrast til det idealiserte og forskjønnede bildet på barn og barndom. Denne jenta er ikke

¹⁴⁷ Mowll Mathews. *Mary Cassatt. A Life*, 125.

fremstilt som et dukkeliknende vesen, men som et barn med sine barnlige gester. Ettersom jenta er pent kledd opp og håret stelt som en dukke – faller sitatet til Thomas naturlig, hvor han likevel beskriver jenta som en dukke: ”She is like a doll tossed aside (...)”¹⁴⁸ Hun er altså ikke den idealiserte dukken som sitter pent i hylla, men som en dukke som har blitt lekt med og slengt til side. Jenta er fremdeles ung og uformet i forhold til hva de sosiale normene tilsier om antrekk og atferd. Hun er kledd som en ung kvinne i et antrekk av den typen hvor hun er klar for å vise seg i offentligheten, men ter seg fremdeles som et barn i en avslappende og privat sfære i et interiør. Bernard Denvir roser Cassatts utførelse av maleriet og begrunner det med en nesten overdreven naturlig posering. Det indikerer maleriske ferdigheter som også viser god og imponerende fargebruk og tongiving til jentas livlige kinn.¹⁴⁹ Den overdrevne naturlige poseringen kan altså bidra til at jenta vises som et lekent barn i stedet for en liten og vakker voksen (eller mini-voksen). En slik mini-voksen fremstilling var i tråd med de forskjønnede idealene hvor barnet nærmest fungerer som en vakker estetisk gjenstand for øyets tilfredsstillelse.

Pollock går så langt som å si at dette bildet er en av de mest radikale bildene av barndom fra denne tiden.¹⁵⁰ Er denne jenta fremstilt i tråd med synet på det idealiserte barn og den idealiserte barndommen? Her er det mulig å argumentere både for og mot. Jenta er med antrekket, frisyren og det møblerte interiøret, fremstilt som det idealiserte barn i et overklassehjem. Hun er kledd for å bli sett og for å være i det offentlige rom. Samtidig trosser kunstneren noen konvensjoner ved å la barnet ligge henslengt i lenestolen. Øynene ser ut til å smalne, kanskje av trøtthet? Kjolen glir samtidig opp – den henger ikke lengre pent og ryddig. Den ideelle barndommen er til stede ved klær og interiør. Samtidig er jenta fremdeles barn – noe Cassatt her formidler. Barnet er impulsivt og har en annen måte å te seg på enn de voksne, som forsøker å lære barna passende atferd i sosiale (og private) sammenhenger. Når jenta her lener seg bakover, er hun kanskje alene uten en voksen irettesettelse? Kanskje det rett og slett i denne sammenhengen ikke er behov for å te seg voksent og etter normer for hva som kan anses som sosialt anstendig lengre? Og kanskje det fremdeles kan være et bilde på den idealiserte barndommen, da hun faktisk har anledning til være og te seg som et barn?

Thomas hevder dette bildet var en respons på Monets maleri *Portrait of Germaine Hoschedé with Her Doll* (1877). I dette bildet sitter en jente på en lenestol med en dukke i armene. Jenta er tre år gamle Germaine. Hun er liten i forhold til stolen hun sitter i. Pent kledd

¹⁴⁸ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, 58.

¹⁴⁹ Denvir. *Impressionism. The Painters and the Paintings*, 253.

¹⁵⁰ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 129.

opp sitter hun i en stol som antakeligvis hører til et overklassehjem. I motsetning til i Cassatts maleri har denne jenta bena vendt innover, hun sitter rett i ryggen og er figurert som et barn med et mer modent kroppsspråk. Dukken bidrar til å vise til kostbarhet og god økonomi. Thomas påpeker også dukkens likhet med jenta, som indikerer mulighetene til sosial læring med dukken som hjelpemiddel.¹⁵¹

Little Girl in a Blue Armchair ble antakeligvis stilt ut ved impresjonistutstillingen i 1879, men ikke anmeldt av kritikere her. Noen moderne betraktere knytter bildets løse likhet til Manets Olympia med et erotisk potensiale. De knytter, ifølge Thomas, likheter til hennes spredte ben, hunden ved siden av og en antydning av det mannlige og seksualiserte blikk. Selv mener han kroppsspråket til jenta ikke antyder at hun er verken en jente eller en gutt, da ikke noe skiller eller knytter barnet til et bestemt kjønn. Denne jenta blir dermed en guttejente¹⁵² som dermed hindrer betrakter i å se henne som en kommende sensuell kvinne.¹⁵³

Cassatt identifiserer jenta i et brev til Ambroise Vollard. Hun skriver at jenta er barnet til venner av Degas. Hun forteller også at hun sendte bildet inn for utstilling, men at det ble avvist, noe som gjorde henne sint fordi hun mente juryen ikke var egnet nok ettersom den ene dommeren var farmasøyt i tillegg til at hun fikk hjelp av Degas.

”I did it in ’78 or ’79 – it was a portrait of the child of friends of Degas. I had done it in a chair, and he highly approved of this, and gave me some excellent advice on the background, even working on it himself. I sent it to the American section of the great Exhibition, but it was refused. Since M. Degas had thought it good and because he had worked on it, I was furious; at that time it must have seemed very modern, and the jury consisted of three people, one of whom was a pharmacist.”¹⁵⁴

Jenta er på samme alder som flere av de andre barna som er avbildet med en voksen kvinne. Den barnlige gesten og den avslappede kroppsholdningen i *Little Girl in a Blue Armchair* sees også i *Mother About to Wash Her Sleepy Child* malt to år senere. Jenta er i utviklingsfase hvor hun har en økende selvstendighet i forhold til sine foreldre. I denne alderen lærer hun om de sosiale normene: ”Struggling against the demands for social conformity”.¹⁵⁵

¹⁵¹ Om dukker og dukkebarn jamfør, kap. 2.4, 27-29.

¹⁵² Med andre ord en guttete jente – jente med guttetrekk i forhold til atferd eller kroppsspråk, men ikke av fysisk utseende som for eksempel ansiktstrekk.

¹⁵³ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, 59-60.

¹⁵⁴ Denvir. *Impressionism. The Painters and the Paintings*, 253.

¹⁵⁵ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, And Modern Identity in French Art*, 80.

1880: *Mother About to Wash Her Sleepy Child* (*The Child's Bath*)

Det er hevdet at oljemaleriet *Mother About to Wash Her Sleepy Child* ble vist ved den femte impresjonistutstillingen i 1880. Denvir skriver at det er hevdet at dette er det første store og seriøse moderskapsbildet til Cassatt og at hun i tillegg var mindre avhengig av Degas i dette bildet enn tidligere.¹⁵⁶ En påstand som fremmes er at dette bildet ble malt sommeren 1880 da kunstnerinnens bror Alexander besøkte Frankrike og hun fikk tilbringe mye tid med sine nieser og nevøer. Dette skal ha gitt henne inspirasjon til temaet. Dersom det faktisk ble utstilt på den femte impresjonistutstillingen blir ikke denne påstanden riktig, da utstillingen var i april og familiebesøket var om sommeren.¹⁵⁷

Bildet viser en kvinne med et barn som delvis sitter og ligger i fanget hennes. Kvinnens venstre hånd holder barnet oppe og hennes høyre hånd holder hun i et vaskefat. Kvinnen sitter på en stol med vertikale blå striper. Veggen i bakgrunnen er fylt med vertikale striper som likner en tapetvegg. Barnet har sin høyre hånd oppe ved siden av hodet og sin venstre hånd liggende på magen. Deres blikk er vendt mot hverandre. Barnet er på den høyre siden av billedflaten mens kvinnen er på den venstre siden. Barnet har på seg et lyst plagg som dekker kroppen mens armer og ben er bare. Håret er lyst og kort. Kvinnen bærer en langermet lys kjole med høy hals i hvitt og blått. Kvinnen lener seg forover mot barnet. Vaskefatet er hvitt med blått dekor og er plassert på en krakk eller en annen liknende gjenstand. Fargenyansene går i hvitt og blått. Kvinnens mørke hår står i kontrast til dette. Figurenes hud står i fargekontrast til deres lyse blå, nesten hvite antrekk. Den brune fargen går igjen i krakken under vaskefatet. Veggstripene er grønnaktige. De blå fargene kan vise til mørke og at det er kveld. De lyse fargene og det hvite viser ofte til renhet og uskyld. Solen har gått ned og slipper ikke inn lyset utenfra (selv om vi ikke vet om det faktisk er noe vindu i rommet figurene befinner seg i). Fargene får en rolig og avslappende virkning. Det ser ut som om det er kveldsvasken som skal utføres. Barnets kroppsholdning og ansiktsuttrykk viser til at barnet er søvnig og sliten. De smale øynene er i ferd med å sige sammen.

Ved å vise til Freud kan en argumentere for at dette barnet er i analstadiet. Dette fordi vaskehandlingen kan være med på å bidra til å belyse temaet renslighet som er sentralt i dette stadiet. For at barnet skal få et avslappet og naturlig forhold til pottetrening er også renslighet viktig. Barnet utvikler sin egen personlighet – og viser i bildet uttrykk for et temperament som forteller at barnet er søvnig og klar for sengen.

¹⁵⁶ Denvir. *Impressionism. The Painters and the Paintings*, 41.

¹⁵⁷ Los Angeles County Museum of Art. <http://collections.lacma.org/node/233513> (Oppsøkt 15. Mars 2013 kl. 15:36).

Barnet i bildet er såpass stort at det har utviklet et tillitsforhold til sin mor – samtidig gir settingen rammer for mors regler – barnet skal vaskes av hygieniske årsaker selv om det kanskje ikke ønsker det selv. Kvinnen og barnet har ansiktskontakt og selv om vi verken kan høre en samtale eller se bevegelser foregår det en kommunikasjon mellom dem. Mor ser på barnet som en egen aktør og barnet ser på mor ut fra eget perspektiv. Vasken er også en del av den kulturelle læringen om normer og hva som forventes i forhold til hygieneforhold i samfunnet. Om dette bildet sier Pollock at barnets psykologiske væren trer frem. Med en morsfigur er det en psykologisk situasjon som viser barnets individualiseringsprosess og utvikling.

Greg M. Thomas trekker frem dette motivet opp mot avbildninger av Jomfru Maria og Jesus barnet fra renessansen. Han mener det er sannsynlig at Cassatt trakk personlige paralleller mellom henne selv og Jomfru Maria. De har felles navn, begge forble ugifte og de produserte en feminin kultur i en patriarkalsk verden. Han hevder at selv om ikke Cassatt var veldig religiøs, var hun i en tilsvarende kulturell situasjon – hvor Madonna representerte den humanistiske, beskyttende og feminine siden ved kirken. På samme måte er det hevdet at Cassatt har brukt realismens teknikker, farger, penselstrøk som fremmer det intime og kroppskontakten mellom kvinnen og barnet.¹⁵⁸ Videre påpeker Thomas at dette kan knyttes opp mot tenkningen hos Cassatt om barn og morskap og feministiske ideer. Han ser derfor på motivene som reproduksjoner – både biologisk gjennom mors kropp og sosialt gjennom omsorg.¹⁵⁹

Stewart Buettner plasserer dette bildet i første gruppe av sin egen kategorisering av mor og barn motiver. Den første gruppen er motiver med hverdagsaktiviteter hvor en handling er i fokus for oppmerksomhet eller blikket til betrakter, mor og barn. Om dette bildet skriver han at det er en komposisjon utført med ferdighet. Hvitt er dominerende med figurenes plassering og vinkling i forhold til hverandre og i komposisjonsutføringen. Med hjelp av disse komposisjonelle midler ledes fokus mot barnets hode.¹⁶⁰

Bernard Denvir identifiserer kvinnen som kona til broren Alexander som tilbragte en lang ferie i Paris det året med sitt barn på 2 ½ år. Han skriver også om bildet at det er malt i en Renoiresque stil og at det er empatisk impresjonistisk og et virkelig tema med bollen, bordet og hudtonene.¹⁶¹

¹⁵⁸ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, And Modern Identity in French Art*, 84.

¹⁵⁹ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, And Modern Identity in French Art*, 85.

¹⁶⁰ Buettner. *Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz. Woman's Art Journal, Vol. 7, No. 2*, 17.

¹⁶¹ Denvir. *Impressionism. The Painters and the Paintings*, 252.

1880: *Mother and Child (A Goodnight Hug)*

Mother and Child, A Goodnight Hug (1880) er av pastell på brunt papir som viser et bilde av mor og barn mens de gir hverandre en klem slik tittelen forteller. Begge holder en arm rundt den andre. Deres kinn berører hverandres. Det som er synlig for betrakter er figurenes hår, deres kinn og ører. Resten av ansiktet er skjult i omfavnelsen. Kvinnens brune hår er satt opp i en topp. Hun har på seg et mørkt klesplagg. Barnet har lyst hår og lyst klesplagg. De sitter i en stor blå stol. I bakgrunnen er en vegg med mønstret tapet i grønt og hvitt. Her er også det brune arket synlig på flere steder. Stolryggen i bakgrunnen danner en diagonal linje i billedflaten. Mønstrene og linjene i tapetet er vertikale. Linjene bidrar til å rette fokus mot figurenes omfavnelse. Annet interiør er ekskludert da det er ikke viktig i formidling av barnets tillitt og relasjon til moren. Kvinnens hånd og barnets arm bidrar til en form for innramming av kinnene som møtes i klemmen. Om en ser på kvinnens og barnets bare hud i ansiktet – fra nakken bak øret til pannen og ned til haken – dannes en trekant.

”By burying the faces of mother and child,” skriver Thomas, ”she drains the picture’s capacity to elicit sympathy with individual personalities, conveying instead a strong sense of the figures’ physical immersion.”¹⁶² Ved at figurene begraver ansiktene i hverandre får bildet en virkning som fremmer deres nærhet og bånd seg imellom. Dette forsterkes av beskjæringen og at figurene er trukket nære billedflaten. Det er ingen forstyrrende elementer rundt – det eneste vi ser er stolen og tapetet med et repeterende vertikalt mønster i relativt lyse farger. Det mønstrete abstrakte tapetet bidrar til å forsterke den private settingen og øker den intime atmosfæren i interiøret. Thomas mener dette er en del av den mest private delen i hjemmet – soverommet. Senere utgaver inkluderer en mugge eller krukke og en vask. Disse er attributter som identifiserer det private rommet. Her kan mor bade sitt nakne barn, et svært privat gjøremål på denne tiden og noe man gjorde helt alene.¹⁶³

1881: *Woman and Child Driving*

Woman and Child Driving er et maleri med en kvinne og en ung jente som sitter side om side på en hestevogn. De kjører. Bak dem sitter en mann i sorte klær og flosshatt med ryggen vendt mot dem. De er alle pent kledd, både kvinnen og barnet er antrukket i kjole og hatt. Kvinnen holder tøylene og en pisk i hånden. Jentas venstre arm hviler på armlenet ved siden

¹⁶² Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, And Modern Identity in French Art*, 86.

¹⁶³ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, And Modern Identity in French Art*, 86.

av henne. Av antrekk å dømme er de del av en overklassefamilie. Figurene kommuniserer ikke med hverandre. De sitter tilsynelatende i stillhet. Greg M. Thomas¹⁶⁴ og nettsidene til Philadelphia Museum of Art, der bildet befinner seg, hevder at kvinnen er Mary Cassatts søster Lydia i en hestevogn med Edgar Degas niese Odile Fèvre med en mannlig passasjer. De sier ingen ting om mannen i baksetet. Hesten og vognen ble kjøpt inn 1879 til Mary Cassatts hus nær Paris og de daterer bildet i forbindelse med et besøk av familien fra Philadelphia.¹⁶⁵ Thomas hevder de befinner seg i den moteriktige parken Bois de Boulogne i Paris.¹⁶⁶

Pollock argumenterer for at det offentlige rom er forbeholdt mannen, mens det private rom er forbeholdt kvinnen (og barnet). Her kjører de med hest og vogn gjennom det offentlige rom og kvinnen leder an ved å styre vognen mens mannen er passasjer bak. Kvinnen tar styring i den maskuline sfære. Likevel har hun mannlig følge, noe som kanskje kan styrke et stereotypisk kjønnsrollemønster. Er han med som følge slik at kvinnen ikke skal kjøre alene i offentligheten? Ville det i så fall vært ansett som sosialt akseptabelt dersom mannen ikke var med? Flere feministiske teoretikere vil nok argumentere for at det er tilfelle. Kvinnen er absorbert og aktiv idet hun tar styring over hest og vogn turen. Hun blir ikke den passive kvinnen som blir objekt for mannens blikk.¹⁶⁷ Pollock trekker frem to momenter om feminitet i bildet. Det første er kvinnen og jentebarnet i reise gjennom det offentlige rom. For det andre er det er generasjoner som gir en naturalistisk form til allegorien av kvinners stadier av livet fra jentebarn til voksen kvinne.¹⁶⁸ Pollocks perspektiv er altså mer i tråd med argumentet om kvinneidealet og viktigheten av det feminine i overklassen. Thomas argumenterer for at kvinnen her ikke er den passive, men sier ingen ting om hvordan kvinnens feminitet stiller seg i forhold til idealet. Er det mulig at kvinnen kan utstråle denne feminitet uten at hun blir offergjort i forhold til den andres blikk?

Hestene ble ofte forbundet med mannen. De ble også forbundet med kulturen. Kvinnen ble i stedet forbundet med naturen.¹⁶⁹ I denne sammenheng er det kvinnen som aktivt styrer hesten, mens mannen har den passive rollen som passasjer. Frykman og Löfgren skriver om ”kulturens seier over naturen” i forbindelse med renslighet.¹⁷⁰ Her er det ikke

¹⁶⁴ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, 148.

¹⁶⁵ Philadelphia Museum of Art.

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/104447.html?mulR=27265|6>

¹⁶⁶ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, 57.

¹⁶⁷ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, 57.

¹⁶⁸ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 189.

¹⁶⁹ Refererer her til side 24 om assosiasjoner knyttet til mannen, kvinnen, kulturen og naturen.

¹⁷⁰ Frykman og Löfgren. *Det kultiverte mennesket*, 145.

renslighet det er snakk om, men hvem som er den aktive part. Ved å anvende Frykman og Löfgrens assosiasjonsresonnement vil det i dette bildet lede til at naturen kontrollerer kulturen fremfor det motsatte. Det vises ved at kvinnen (assosiert med naturen) kjører mens mannen (assosiert med kulturen) er passasjer.

Dette bildet skiller seg litt fra de andre kvinne og barn motivene av flere grunner. For det første foregår handlingen utendørs. Etter settingen å dømme er de i bevegelse i det offentlige rom – det er utenfor hjemmets vegger og interiør, og kvinnen leder an det lille følget gjennom den offentlige sfæren. For det andre er en mann inkludert i billedflaten, synlig for betrakter. Mannen er vendt vekk fra betrakter og sitter bak med ryggen mot kvinnen og barnet. Hans rolle er derfor sekundær i forhold til kvinnen og barnet. Det er kvinnen og barnet som blir blikkfang for betrakter. For det tredje er det kvinnen som styrer hesten og vognen. Mannen er passasjer. De er alle pent kledd. Barnet sitter ved siden av, nesten litt forsiktig og engstelig. Flere andre motiver med kvinne og barn viser til deres emosjonelle bånd og varmen mellom dem, illustrert med klem, omfavnelse, hengivenhet eller hvor kvinnen hjelper barnet. Ettersom det ikke er noen kommunikasjon mellom figurene her er ikke dette båndet like synlig – de sitter simpelthen bare ved siden av hverandre. Fillin Yeh har en mulig forklaring på den manglende psykologiske interaksjonen og kommunikasjonen. Hun bekrefter at Cassatt også var dyktig med hester og at hun dermed forstod kravene til oppmerksomhet til aktiviteten med å kjøre hest og vogn og at kvinnen av denne grunn kan være opptatt av veien fremfor dem i stedet for å vende blikket mot barnet ved siden av seg.¹⁷¹

Jenta minner om en porselensdukke med røde lepper, blek hud, store øyne, langt bølget hår og penkjole. Hun fremstilles likevel ikke som usedvanlig pen ettersom hun virker å være stiv, mekanisk og nesten ubekvem der hun sitter. Thomas trekker den offentlige eksponeringen av betydning for jentas fremtreden. Hun er som et objekt til å se på og del av en velstående familie med høy sosial status. Hun har, ifølge Thomas, en bevissthet på hennes likhet med kvinnens posering og en bevissthet på betrakterens blikk som rettes mot henne.¹⁷² Ved en bevissthet rundt det å bli sett på følger også en bevissthet på sin egen fremtreden. Det kan for eksempel å rette seg opp i ryggen og ta seg litt sammen for å ta seg bedre ut og gi et bedre inntrykk til betrakteren. Kanskje det er nettopp det jenta (og kvinnen) gjør?

Love roser Cassatts komposisjonstalent i dette maleriet men utdyper ikke dette ytterligere.¹⁷³ Sweet skriver om dette bildet at figurene er utenfor senteret i bildet, at det er en

¹⁷¹ Fillin Yeh. *Mary Cassatt's Images of Women*. *Art Journal*, Vol.35, No. 4, 363.

¹⁷² Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*, 57.

¹⁷³ Love. *Cassatt: The Independent*, 28.

komposisjon som viser utsnitt av hendelsen og at det er elementer ved bildet som antyder at Cassatt har lånte trekk fra Degas. Trekkene er brede penselstrøk, fargevalg og mannen i bakgrunnen som han mener er en typisk skikkelse av Degas.¹⁷⁴

1889: *Woman and Child Before a Washstand With Jar and Bowl* (Baby in His Mother's Arms, Sucking His Finger).

Dette motivet har ulik tittel ifølge to ulike kilder, og begge titlene er inkludert her. Bildet viser en kvinne som bærer et barn på armen. Barnet er på høyre side i billedflaten og kvinnen til venstre. De er kledd i lyse klær. Barnet holder hånden opp mot haken med en finger i munnen. Kvinnen holder også sin høyre hånd opp mot haken. De ser i samme retning – skrått utover mot venstre side i billedflaten (til venstre for betrakter). Betrakteren kan ikke se det samme som figurene. I bakgrunnen er en mugge og et vaskefat. Et speil henger på veggen i bakgrunnen hvor vi kan se kvinnens bakhode.

Tittelen fra artres.com forteller at det er en kvinne og et barn, mens tittelen fra totalhistory.com¹⁷⁵ forteller at det er mor og barn. Dette er ikke svært relevant, da kvinnen trer frem som en omsorgsperson – hun bærer barnet tett inntil seg og i bakgrunnen er et speil og en mugge og et vaskefat – noe som tyder på en intim setting i et interiør. Et badrom ble ansett som et svært intimt rom i huset.¹⁷⁶ Det uvisst om alle de andre bildene som er kalt mor og barn faktisk er mor og barn eller bare to modeller, men kvinnen i bildet viser seg likevel som en omsorgsperson.

I likhet med *Baby John With Forefinger in His Mouth* har også dette barnet fingeren sin i munnen. Barnet ser i samme retning i forhold til betrakter i begge disse bildene, men kvinnen i *Baby John With Forefinger in His Mouth* har blikket vendt mot barnet. I *Woman and Child Before a Washstand With Jar and Bowl* holder kvinnen sitt hode helt inntil barnet. Avstanden mellom Baby John og kvinnen er synlig, men ikke stor, og bindes nærmere gjennom blikket og oppmerksomheten det leder. Det at barnet bæres av kvinnen gir barnet mulighet til å se mer enn fra egen høyde og observere verden fra mors eller omsorgspersonens trygge armer.

Fingeren i munnen kan også her vise til oralstadiet i psykoanalysen hvor barnet utforsker verden ved å putte objekter i munnen. Denne atferden kan stamme fra en spontan

¹⁷⁴ Sweet. *Mary Cassatt (1844-1926). The Art Institute of Chicago Quarterly*, Vol. 48, No. 1, 5.

¹⁷⁵ Totally History. <http://totallyhistory.com/mary-cassatt-paintings/> Siden besøkt 3. April 2013 kl 17:20.

¹⁷⁶ Greg M. Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, And Modern Identity in French Art*, 87.

atferd, ifølge Piaget, som senere blir et mål for bevegelsen, nemlig å fortsette å suge på tommelen etter at den tilfeldigvis kom i munnen.

1889/ 1890: *At the Window* (*Young Woman Holding an Infant at the Window*)

Young Woman Holding an Infant at the Window er en pastell som viser en kvinne som holder et barn på sin venstre arm. Kvinnen og barnet ser begge ut av vinduet. De befinner seg i et interiør. Kvinnen holder med sin høyre arm gardinen til side. Kvinnen løfter barnet slik at de kan se ut av vinduet sammen og inkluderer dermed barnet med i hva hun gjør. Det kan være sannsynlig at barnet ikke ville klart å se ut av vinduet på egenhånd fra gulvet dersom vinduet er høyere opp på veggen enn barnets høyde. Det er grunn til å kunne anta at dette er mor og barn, blant annet ettersom de befinner seg i et interiør og at barnet er nakent – kanskje mor steller barnet? Ved å anta at dette er barnets mor, kan det også være mulig å se på dette bildet ut ifra samtidens oppfattelse av moderskapet. Moren inkluderer barnet i hva hun selv gjør, slik at hun også bekrefter barnets væren som subjekt (det letteste ville jo være å la barnet stå på gulvet selv uten å inkludere barnet når hun selv ser ut av vinduet?). Denne argumentasjonen kan bidra til å illustrere den ideelle mor i hjemmet.

Dette bildet trekkes av Pollock opp mot *Baby's Back (3rd state)* – en etsing fra 1890 som viser en kvinne som bærer et nakent barn på tilsvarende måte.¹⁷⁷ I dette bildet er det sentrale motivet i senter for billedflaten, mens farger, detaljer og interiør er eliminert. Linjene og kontrastene mellom lys og mørke er hva som trer frem i billedflaten. Barnet bæres på tilsvarende måte som i *Woman and Child Before a Washstand With Jar and Bowl* fra 1889, men avbildningen er fra forskjellige vinkler. I *Woman and Child Before a Washstand With Jar and Bowl* er kvinnen fremstilt mer frontalt og barnet litt i profil, mens kvinnen fremfor vinduet er mer i profil mens barnet er fremstilt med ryggen til betrakter her.

Thomas skriver om vinduene som deling mellom det private rom med barndommen og det offentlige rom og fremtiden utenfor.¹⁷⁸ I dette bildet ser figurene ut av vinduet. Det fysiske vinduet er ikke synlig for betrakter med andre elementer enn at kvinnen holder gardinen til side og lyskilden i venstre side av billedflaten vinduet tilfører. Tittelen bidrar også til å forstå at det er et vindu. Denne form for deling av det private og det offentlige skriver også Griselda Pollock om. Når det gjelder Thomas sin teori om vindusrammen som referanse til lerretet og innramming av naturen vil jeg påstå den ikke kan appliseres på denne måten

¹⁷⁷ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 161.

¹⁷⁸ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, And Modern Identity in French Art*, 83.

her.¹⁷⁹ Vi kan ikke se vinduskarmen som innramming for naturen utenfor og vinduet vises ikke som en flate. Vi kan likevel forså at vinduet er der – og forestille oss det fra siden med figurene plassert i profil. Med kvinnens hånd hevet mot vinduet (gardinen) kan en betrakter likevel forestille seg vinduet som lerret og hånden som påfører malingen. Gardinen er vinduets redskap mens malerkosten er kunstnerens redskap. Dette blir ikke helt det samme som hva Thomas argumenterer for når han skriver om vindusrammen og det brede vinduet i billedflaten, men likevel en tilsvarende tolkning av vinduets betydning som lerret. Kanskje dette var Cassatts måte å inkorporere sitt eget yrke i bildet?

Det som skiller Cassatt fra Degas, skriver Pollock, er at hennes fokus er mot det psykologiske i enhver forbindelse mellom menneskelige subjekter. Videre argumenterer Pollock for at voksen-barn interaksjonen ble et eget tema når Freud begynte å teoretisere betydning og effekter av barndom og utvikling av subjektivitet.¹⁸⁰

1896: *Maternal Caress*

Maternal Caress er et bilde av en kvinne og et barn side om side ute i naturen. I bakgrunnen er grønt gress og grønne grener fra trær. Kvinnen er avbildet i profil med oppsatt hår og lyst antrekk. Barnet har løst rødlig hår, lyst antrekk og hodet lent litt bakover mens det ser på kvinnen. Ansiktet til kvinnen skjules delvis, og det kan se ut som om hun holder øynene lukket. Likevel henvender hun seg mot barnet. Kvinnen holder sin venstre arm rundt ryggen barnet. Hennes høyre arm holder rundt barnets venstre arm. Barnets hånd berører kvinnens ansikt. Figurene er plassert nære hverandre og betrakter kommer tett på figurene. Kontakten mellom dem som er det som fanger betrakters oppmerksomhet. Barnets ansikt blir blikkfang med sine røde kinn, sitt rødlige lange hår og blikket mot kvinnen.

Griselda Pollock skriver om barnets berøring av mors kinn. Denne typen berøring er synlig også i andre bilder av kvinne og barn motiver – blant annet i *Baby's First Caress* (1891) og i *Emmie and Her Child* (1889). I *Emmie and Her Child* ser ikke kvinnen og barnet på hverandre, men deres sterke bånd illustreres gjennom barnets berøring av morens kinn med hånden, mens mors hånd forsiktig griper om barnets ben. Barnet viser til seg selv som separat fra morskroppen.

Pollock viser i forbindelse med barnets berøring av mors kinn til Leo Stenberg. Denne typen tolkning av barnets berøring er modernistisk med en psykologisk forståelse av en

¹⁷⁹ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, And Modern Identity in French Art*, 83-84.

¹⁸⁰ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 163-164.

gammel gestus. Kinngesten stammer tilbake helt fra antikke Egypt med erotiske og affektive betydninger, og ble en rituell gest for erotisk kommunikasjon innenfor kristen kunst. Jesusbarnets berøring av Marias kinn viser til augustinsk teologi om "the Infant Spouse". Cassatt viser likevel til en annen betydning av berøringsgesten. Hun argumenterer for at gesten er blitt naturalisert og at Cassatt brukte den til å vise til en ny følsomhet om psykologiske relasjoner: "She has made this most long-lived and potent of iconographies the scene of a radicalization that, like Freud himself, makes us see the deep-seated Oedipal fantasies that nestled within the theological costumes of religious thought and art practice."¹⁸¹ Ødipuskompleks er ifølge Freud fortrenge og konfliktfylte følelser hos gutter i 3-5 års alderen som vil ha seksuelle bånd til mor mens far regnes som konkurrent.¹⁸² Med denne berøringen må altså barnet utvikle en forståelse for skille mellom et jeg og et ikke-jeg. Her følger krav om grenser mellom egen kropp og eget perspektiv og erfaringer fra den andre.

I likhet med *Woman and Child Driving* er også settingen her utendørs. Her er ingen mannlig skikkelse tilstede. Selv om øyeblikket i bildet er utendørs er det nært og intimt gjennom figurenes samspill og ved at figurene er trukket nære billedflaten slik at de er nære betrakter.

1897: *Maternal Kiss* (Pensive Marie Kissed by Her Nurse)

Dette bildet er tegnet i Frankrike i 1897 med pastell på papir. En kvinne kysser et barn på kinnet. Barnet blir båret av kvinnen. Barnets ansikt er vendt mot betrakter, mens kvinnens ansikt er vendt vekk fra betrakter. Kvinnens hår er satt opp, mens barnets hår bare delvis oppsatt – resten faller nedover ryggen. Kvinnens antrekk er gult og barnets klær er lyst med små mønstre. Bakgrunnen er grønn og dus. Barnets høyre hånd er plassert på kvinnens skulder. Ansiktene berører hverandre. Barnets kinn er mykt og kvinnen får en glede i barnets kinn og person, ifølge Pollock. Barnets armer og hender er plassert på kvinnens skuldre, uten å være tenkt som en gest av ømhet og tillit. Det er likevel bilde på subjektivitet. Dette tillater at kvinnen kan tenke og drømme om livets mysterier uten å selv kategoriseres som et kvinnelig mysterium.¹⁸³

Kvinnens ansikt er ikke synlig for betrakter. Kvinnens ansikt er også skjult for betrakter i *Mother Looking Down at Thomas* (1893). Pollock skriver: "The lost face is a fetish

¹⁸¹ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 198-199.

¹⁸² Store norske leksikon. <http://snl.no/ødipuskompleks>. Siden besøkt 15. Februar 2013.

¹⁸³ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 202.

for a feminine presence for which the child then looks somewhere else in her reverie”.¹⁸⁴ Hun skriver videre at symbolistiske kritikere anså Cassatts bilder som representasjoner av det psykologiske som ubevisst vekket noe i kunstnerinnen selv.¹⁸⁵

Buettner plasserer dette bildet under hans tredje kategori av mor og barn motiver som omfatter bilder som viser omsorgsfulle skildringer av mor og barn blant annet gjennom klem eller kyss. Ved denne typen skildring kommer figurene nærmere hverandre og deres psykologiske bånd blir sterkere, uten at Cassatt overdriver denne sentimentaliteten. Gjennom denne typen skildringer av mor og barn utforsker Cassatt poseringer, holdninger og uttrykk hos de avbildede figurene.¹⁸⁶

1897: *Mother Playing with Child*

Mother Playing with Child er av pastell på papir festet til papp.¹⁸⁷ Et barn og en kvinne sitter ved siden av hverandre. Den grønne bakgrunnen gjør at det ser ut som om de sitter på gresset. Kvinnen sitter til høyre og barnet til venstre i billedflaten. Kvinnen holder sin venstre hånd fremfor barnet. Noe ligger i håndflaten. Barnet holder sine hender over og plukker med fingrene i hånden til kvinnen. De har begge oppmerksomheten og blikket vendt mot det som ligger i hånden. Begge er kledd i lyse kjoler. Kvinnen har mørkt hår oppsatt i en topp, barnet lyst krøllete hår. Kvinnens mørke hårfarge står i kontrast til de lyse og grønne fargene ellers i bildet. Det er kun disse to figurene som er i billedflatens fokus. Alt av omgivelser (med unntak av den grønne fargen tolket som gress) er eliminert. Figurene danner handlingen i bildet og settingen er privat selv om handlingen foregår utendørs.

Tittelen antyder at de leker sammen. I dette øyeblikket ser de begge på hva som ligger i håndflaten, men det er skjult for betrakter. Oppmerksomheten kan tyde på at det er en lek som også kan bidra til læring og forståelse – kanskje de ser på et insekt, en liten blomst eller kjenner på konsistensen til sanden snakker om det? Det er likeså mye en kommunikasjon mellom dem. Figurene forholder seg til det samme og vier oppmerksomheten til leken. Ut ifra et psykoanalytisk perspektiv kan Donald W. Winnicott trekkes frem. Han påpeker at lek er viktig for barns utvikling fordi den gjør barnet i stand til å utvikle seg og bli mer selvstendige.

¹⁸⁴ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 202.

¹⁸⁵ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 202.

¹⁸⁶ Buettner. *Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz. Woman's Art Journal, Vol. 7, No. 2, 17.*

¹⁸⁷ Pastel on wove paper, mounted on cardboard.

Barnet danner relasjoner til andre mennesker samtidig som deres utvikling mot et selvstendig individ får byggesteiner.

Viktigheten av en slik lek kan også støttes av Lev Vygotskij som vektlegger kulturen og samspill med andre mennesker som avgjørende for barn i forhold til formidling av kunnskap og anvendelse av kunnskap. Lek er en måte å tilegne seg kunnskap på for så å anvende kunnskapen videre – for eksempel lek i form av et spill hvor en først ved hjelp av en annen person lærer reglene og så benytter seg av reglene når en skal være med i spillet. Selv om ikke disse figurene ser ut til å spille et spill (og dette barnet er for ungt til å forstå mer omfattende regler av et spill), er det likevel en felles handling de holder på med når de sitter sammen. Kanskje kvinnen viser barnet en gjenstand og forteller hva dette er – og barnet gjentar hva kvinnen sier – som en del av leken og som en del av det å lære? Barnets nysgjerrighet bidrar i så fall til økt kunnskap. Dersom det er tilfelle kommer også Vygotskijs vektlegging av språket på sin plass

1898: *Family Group Reading*

Family Group Reading er av olje på lerret. En kvinne sitter på en benk utendørs med et barn stående ved siden av seg. Bak benken står en kvinne. De ser i en bok sammen. Kvinnenes hår er oppsatt. Bakgrunnen er i ulike grønne nyanser. Barnets antrekk er hvitt og kvinnene er kledd i gult. Trær og gress er synlig i bakgrunnen. Kvinnen som sitter på benken holder en arm rundt barnet og begge hender på boken. Dette bildet skiller seg fra mange av de andre bildene i besvarelsen ved at det er tre figurer i bildet i stedet for to og at vi ser noe mer av omgivelsene rundt figurene. Settingen er utendørs, men fremdeles intim da billedflaten kun gir rom for de tre figurene og hva de gjør. Andre elementer er ikke med.

Voksne som leser med eller for barn gjentas i flere av Cassatts bilder. I *Nurse Reading to a Little Girl* (1895) er det to figurer i billedflaten, også disse utendørs. I 1880 malte Cassatt et bilde av hennes mor som leste for sine barnebarn i bildet *Katherine Cassatt Reading to her Grandchildren*. Marys bror Alexander var deres far.¹⁸⁸ I dette bildet er det en kvinne og tre barn sett fra siden og ikke frontalt slik som i de to andre nevnte bildene. Lesing var en aktivitet som viste til deler av kvinners rolle i samfunnet som en intellektuell aktivitet som bidro til å lære og undervise barn og forberede dem på fremtiden. Figurenes oppmerksomhet er rettet mot det samme og barnet inkluderes i den voksne verdenen.

¹⁸⁸ Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 136.

1898: *By the Pond*

By the Pond er et fargetrykk¹⁸⁹ med en kvinne og et barn avbildet fremfor en dam og noen trær. Bakgrunnen er blå og grønn. Kvinnen har på seg en gul jakke eller kjole og har mørkt oppsatt hår. Barnet har lyse krøller i håret og et hvitt klede rundt magen, men overkroppen er bar. Barnet ser mot venstre utenfor billedflaten. Kvinnens blikk er rettet mot barnet. Kanskje barnet har badet i dammen? Kanskje kvinnen hjelper barnet å tørke seg etter et bad? Kvinnen holder rundt livet til barnet med begge hender. Hennes blikk er rettet mot barnet som har hennes fulle oppmerksomhet.

Bildet er utendørs og i likhet med de svært mange andre kvinne og barn bildene er heller ikke her andre personer rundt dem synlige i billedflaten. Til tross for at de er utendørs er sfæren privat fordi betrakter ikke kan se andre enn nettopp de to figurene. Figurene er plassert svært nære hverandre. Dette gir inntrykk av at de befinner seg i sin egen lille verden.

Det er store kontraster mellom lyse og mørke farger. Figurenes hud er lys mot den dype blå og grønne bakgrunnen. Bakgrunnen er klar og tydelig, selv om mindre detaljer er ekskludert. Figurene i forgrunnen med de sterke fargekontrastene gir en sterk overlappende effekt som fremhever dybden i bildet. Bakgrunnen er et stykke unna og figurene er trukket svært nære billedflaten og betrakter. Denne overlappende effekten og distansen mellom hva som er nært og fjernt gjør at dette bildet skiller seg fra flere andre utendørsbilder som for eksempel *Mother Playing With Child* (1897), *Maternal Caress* (1896), *The Family* (1893) og *Woman and Child Driving* (1881). I de andre bildene er distansen mellom figurene i forgrunnen og den grønne bakgrunnen mer gradvis – og avstanden virker ikke like stor. Den overlappende effekten er tydelig slik at en kanskje kan forestille seg at bakgrunnen faktisk kunne vært en plakat eller malt vegg i stedet for fri natur.

1901: *Young Mother Sewing* (*Little Girl Leaning on her Mother's Knee*)

Young Mother Sewing (*Little Girl Leaning on her Mother's Knee*) er et oljemaleri på lerret. Den voksne modellen er Reine Lefebvre, som poserte for flere verk fra denne perioden.¹⁹⁰ En kvinne sitter med noe i hendene – trolig håndarbeid. Et barn står ved siden av og lener seg over i fanget hennes. Kvinnen ser på håndarbeidet hun holder på med i hendene. Jenta ser mot betrakter. Bak dem er tre sammenhengende vinduer over en oransje vegg. Kvinnens brune hår er oppsatt. Til venstre i billedflaten står en vase med blomster på en kommode. Vasen og blomsten er ikke synlig i en pastellutgave av dette motivet. Helt i bakgrunnen gjennom

¹⁸⁹ Color print with dry point and aquatint, fourth and final state.

¹⁹⁰ Love. Cassatt: *The Independent*, 123.

vinduene kommer nederste del av noen trestammer til syne. Kvinnen er antrukket i en pen kjole, som med blomstervasen og interiøret viser til at de kommer fra et velstående hjem og at de er en del av overklassen.

Kvinnen er opptatt med håndarbeidet og absorbert i syngen. Hun enser ikke betrakter. Håndarbeidet viser til en aktivitet en kan drive med i hjemmet – som blir i det private. Ut ifra Pollocks teori kan dette bildet vise til den feminine og private sfæren som kvinnen og barnet befinner seg i. Vinduet i bakgrunnen markerer skillet mellom det private og det offentlige. er Det offentlige utenfor assosieres med det maskuline. Vinduet kan i dette bildet markere det samme skillet som gjerdet Morisots maleri *On the Balcony*, beskrevet av Pollock.¹⁹¹

Om dette bildet sier Pollock at jentas blick er rettet direkte mot den Andre – som kan være en betrakter eller kunstneren selv. Kunstneren blir jentas fiktive samtalepartner. På denne måten trekkes kunstneren inn i bildet og Cassatt skriver på denne måten seg selv inn i bildet.

Betrakters blick returneres i møtet med jentas blick. Jenta støtter hodet med en hånd som i tråd med ikonografien som en tenker. Maleriet skaper et mykt, hjemlig rom hvor barnet ligger på kvinnens kropp, ifølge Pollock. Barnet konfronterer betrakter på en barnlig måte som en tenker med hodet støttet av hånden.¹⁹²

Fillin Yeh skriver at kvinnen gjør seg tilgjengelig for barnet som betryggende tilstedeværelse når hun lar barnet få lene seg over fanget hennes. Kvinnen innfinder seg med barnets behov men lar det ikke overta og overdrive ettersom hun samtidig kan sitte med sin egen aktivitet.¹⁹³

1902: *The Caress*

The Caress er malt med olje på lerret. Det er tre figurer i bildet, en sittende ung kvinne med ansiktet kinn til kinn mot et barn som står på fanget hennes og en jente som står ved siden av dem. Alle de tre personenes ansikter berører hverandre kinn mot kinn. Jenta til venstre, det nakne barnet i midten og kvinnen til høyre. De befinner seg i et interiør. Med unntak av stolen og noen lister i bakgrunnen er det ikke mer av selve interiøret som er synlig for betrakter. Norma Broude knytter bildet til Michelangelos babyer og viser til hvordan Cassatt knytter den nakne barnekroppen til den tradisjonelle høy-kunst nakenheten.¹⁹⁴

¹⁹¹ Pollock. ”Ch. 14: Modernity and the Spaces of Femininity”, 251. Jamfør 33-34.

¹⁹² Pollock. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, 209.

¹⁹³ Fillin Yeh. *Mary Cassatt's Images of Women. Art Journal, Vol. 25, No. 4*, 362.

¹⁹⁴ Broude. *Mary Cassatt: Modern Woman or the Cult of True Womanhood? Woman's Art Journal, Vol. 21, No.*, 39.

1908: *Mother and Child*

I oljemaleriet *Mother and Child* (1908) ligger eller delvis sitter et barn lent bakover i mors fang og armer. Barnet ser opp mot mor og mor ser ned mot barnet. Det ser ut som om de har blikkontakt med hverandre. Begge smiler med åpen munn. Barnet har en lys rosa sløyfe i håret og det er ikke urimelig å anta at det er en jente. Barnet ligger lent bakover i billedflatens høyre side og ansiktet vender oppover mot venstre del av billedflaten. Kvinnen har det brune håret oppsatt slik at ørene og ansiktet i profil kommer fram. Hun har på seg en sennepsgul kjole. Oppe til venstre i billedflaten er et lyst vindu. Veggen i bakgrunnen til høyre og over kvinnen er rødbrunt. Under vinduet er fargene på veggen i noe kaldere fargetone enn i høyre billedflate. Billedflatens del nederst til venstre er mer skisseaktig enn resten – denne delen består av kvinnens høyre arm og hennes kjole, samt barnets skjulte føtter. Kanskje denne delen av bildet ikke ble fullført? Dette partiet skiller seg fra ansiktene til de to figurene i bildet som er mindre skisseaktig. Fargene som dominerer i bildet er jordfarger. Det er rødbrune og gule farger. Vinduet i bakgrunnen slipper inn lys. Med de varme fargene og lyset som belyser figurene ser det ut til at bildet er fra dagtid (eller morgenen) mens sola er oppe. Fargene gir inntrykk av energi og aktivitet. Smilene gir også inntrykk av energi, det er en aktiv handling i forhold til hva et nøytralt ansiktsuttrykk gir inntrykk av. Stemningen i bildet er god – begge smiler, eller kanskje til og med ler høyt. De har god kontakt med hverandre gjennom deres kommunikasjon og blikkontakt. Den gode stemningen viser gode relasjoner og til mors omsorg og omtanke for barnet.

1910: *Baby John With Forefinger in His Mouth*

Baby John With Forefinger in His Mouth er laget av pastell på grått papir. Dette er et portrett av en kvinne med et lite barn holdt i hendene. Barnet sitter på kvinnens hånd og ikke direkte i hennes fang. Barnet er nakent og sitter på et hvitt klede – antakeligvis et håndkle i forbindelse med vask. Begge figurene er plassert sammen midt i billedflaten med ansiktene i øvre del av billedflaten. Kvinnen er på billedflatens venstre side og barnet på høyre side. Barnet ser ut i luften fremfor seg og holder en finger i munnen. Håret er blondt og kort. Kvinnen ser på barnets ansikt og har rødbrunt hår oppsatt i en topp. Ansiktet kommer derfor godt frem og hennes høyre øre er synlig. Kvinnen har på seg en kjole eller en skjorte som er gul og et hvitt og gjennomskinnelig sjal over skuldrene. Rundt halsen er en lys krage som går i ett med

sjalet. Håndkledet under barnet er hvitt, men også noe blått. Det blå virker å markere dybden og draperiene i håndkledet fremfor å være en farge av teksten selv. Bildet er i lyse pasteller av fargene lys grått, hvittoner, gult og svakt grønt i bakgrunnen. Både barnet og kvinnen er lyse i huden, men barnets rygg er litt mer rødlig. Kvinnens rødbrune hår og den mørke stolryggen står i kontrast til de ellers så duse pastellfargene.

Disse figurene har en stor likhet med figurene i Mary Cassatts pastelltegning på papir fra cirka 1910 med tittelen *Mother and Child*.¹⁹⁵ Kvinnens hår er satt opp på lik måte i begge disse motivene. Barnet ser i tilsvarende retning i begge motivene og kvinnen sitter på en mørk stol med barnet i fanget eller i armene. I begge bildene er barnet på kvinnens venstre side og kvinnens blikk er vendt mot barnet mens barnets blikk er vendt ut i luften mot billedflatens venstre side. Ingen av barna har klær. Det ser ut til at kunstneren har brukt de samme modellene i arbeidet med disse to bildene. Dersom det er tilfelle at det er de samme modellene vil det være naturlig ut fra titlene å anta at det er et guttebarn med hans mor.

Barnet putter en finger i munnen, noe som ikke er uvanlig for et lite barn i denne alderen. Dette kan være en tid hvor barnet får tenner og det klør i munnen når de vokser ut. Å putte noe i munnen eller tygge med gommen kan stimulere kløen under fremveksten av tennene. En annen mulig årsak til at barnet putter en finger i munnen bunner i Freuds oralstadie av utvikling hos barn med fokus på oppbygningen av en indre psykisk struktur. Fasen består i at barn putter ting inn i munnen for å tilfredsstille sine behov – som å ta opp mat og å suge på mors bryst, en tommel eller smokk for eksempel. Oralstadiet varer omtrentlig fra barnet er 0 til 2 år. Etter dette stadiet kommer analfasen som gjerne forbindes med pottetrening.¹⁹⁶

4.2 Motivgruppen

Billedutvalget som er inkludert representerer både mangfold og likheter ved kvinne og barn motivene. Tidligere i oppgaven har jeg gått inn på ulike fortolkninger av motivgruppen og analyser hvor jeg har anvendt ulike perspektiver. I dette kapittelet er hensikten å se på gruppen av motiver mer generelt og som helhet med fellestegn og ulikheter i motivene. Dette for å forsøke og redegjøre mer for utvikling av motivet og hvordan endringer av motivet har foregått. Enkeltverk vil derfor trekkes frem her også, for å illustrere ulike tendenser i

¹⁹⁵ Jamfør illustrasjonslisten.

¹⁹⁶ Von Tetzchner. *Utviklingspsykologi barne- og ungdomsalderen*, 25-28.

motivgruppen. Alle bildene viser minst en kvinne og et barn. Det er som regel to personer. Enten figurene er innendørs eller utendørs er det figurene som er i hovedfokus. Deres relasjoner er fremtredende. De har nære bånd som forsterkes av billedflatens rammer og avgrensninger. Dette skaper en privat setting. Gjennom produksjonen av kvinne og barn motiver som strekker seg over 30 til 40 år er alle barna små – ingen av dem vokser seg store. ”The children never grow up; mother and child remain forever physically bonded in their own universe.”¹⁹⁷

Når det gjelder dateringer av disse utvalgte motivene er nesten alle produsert mellom 1880 og 1914 . De fleste er laget på 1890-tallet. Nesten hele familien til Cassatt møttes i Frankrike sommeren 1880. Thomas mener sommergjenforeningen bidro til utviklingen av kvinne og barn temaet. Cassatt tok også vare på sin nevø Eddie en periode når han skulle fullføre skolen. Hun bidro også til å ta vare på familien når det var sykdom.¹⁹⁸ Det ser derfor ikke helt usannsynlig ut at denne teorien kan være en av faktorene til hvorfor hun malte kvinne og barn motiver. Denne teorien sier likevel ikke noe om årsaken til hvorfor hun malte nettopp denne typen intime og emosjonelle kvinne og barn motiver – hadde hun et eget ønske om å bli mor? Kunne hun kjenne igjen relasjoner til sin egen mor gjennom andre mor og barn relasjoner? Var det hennes omsorg til egen familie som bidro til temaet? Eller var det rett og slett tilgjengelighet på modeller som ikke tok seg betalt som kan ha vært årsaken til kvinne og barn motivene?

I billedutvalget representert her er over halvparten av kvinnene plassert på venstre side av billedflaten, slik at barnet er på høyre siden. I noen av bildene kan denne typen plassering være litt problematisk, fordi figurene iblant er plassert bakenfor hverandre. Dette er tilfelle i *Young Woman Holding an Infant at the Window* (1890). Dersom vi hadde sett disse figurene frontalt, ville vi sett at barnet var på høyre side fremfor betrakter. Unntak til denne figurplasseringen er til stede i *Maternal Kiss* (1897) hvor kvinnens bakhode er synlig for betrakter på høyre side i billedflaten. I *Mother Playing With Child* (1897) og *By the Pond* (1898) er kvinnen på høyre side i billedflaten og barnet på venstre side. I bilder som *Family Group Reading* (1898) og *The Caress* (1902) er det tre figurer, hvor det minste barnet er plassert mellom de to andre figurene. *At the Window* (1889-1890) er svært likt *Baby's Back* (1890) – med unntak av at de er speilvendte i forhold til hverandre. Barnets nakne rygg er presentert på tilsvarende måte. Kvinnen bærer også barnet på armen svært likt i begge disse bildene. En forskjell er hvor kvinnens ansikt og blick vendes – i *At the Window* ser kvinnen ut

¹⁹⁷ Higdonnet. *Unmarried Mother. The Women's Review of Books*, Vol. 16, No. 9, 7.

¹⁹⁸ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, And Modern Identity in French Art*, 82.

av vinduet mot venstre side av billedflaten. I *Baby's Back* ser kvinnen mot barnets ansikt. Omgivelsene er eliminert, mens vi kan se noen få elementer som gardinen, av omgivelsene i rommet i *At the Window*.

Kvinne og barn motivene fremtrer som en privat sfære. De vises på nært hold med kvinnen og barnet i fokus. Ofte befinner de seg i et interiør – som i hjemmet – eller i en annen privat setting forbeholdt disse to. Figurene er også ute i naturen eksemplifisert i *Mother Playing With Child* (1897) og *By the Pond* (1898). Likevel er figurene i naturen innenfor den privat rammen, fordi ingen andre figurer er tilstede for betrakter og deres samspill nærmest utelukker samhold med andre personer. Derfor vil også feministiske teoretikere kunne argumentere for at utendørsmotivene også forholder seg til den private sfæren. Til tross for dette argumentet gjøres kvinnen og barnet synlige for det offentlige blikk. De er verken skjult eller tildekket. I *Mother and Child Driving* er det kvinnen som kjører mens mannen sitter bakpå. Dette er et av de få motivene hvor en mannsskikkelse er tilstede i billedflaten med kvinne og barn. I dette bildet er heller ikke kvinnens omsorg og hengivenhet det sentrale – konsentrasjonen ligger på selve aktiviteten som er å styre hesten med vognen.

Blikk og tilknytning

Det første bildet som er tatt med i denne oppgaven er *Little Girl in a Blue Armchair*. Kan det være slik at Cassatt kritiserer eller setter den ideelle skjønnheten til debatt? Og forholder hun seg til normen om skjønnhet og til idealet for hvordan et barn skal kle og te seg? Dette bildet er også det eneste bildet som også viser et dyr. Hunden tar ikke stor oppmerksomhet. Jenta er mer synlig.

I *Mother About to Wash Her Sleepy Child*, som også regnes som det første kvinne og barn bildet, har barnet også en henslengt holdning. Barnet er fremstilt som et barn ved at det får være barnlig med holdningen og det søvnige uttrykket. Barnet i *The Caress* lener seg bakover – også på en barnlig måte, men uten at dette er fordi barnet er slitent eller søvnig. Barnet støtter seg på kvinnen og kroppen er bevegelig på den måten et barn beveger kroppen uten at det nødvendigvis er for å utføre en bestemt handling. Kanskje en slik type bevegelse bidrar til at barnet etterhvert lærer seg målrettede bevegelser?

Barnets holdning og kroppsspråk i *Little Girl in a Blue Armchair* og *Mother About to Wash Her Sleepy Child* skiller seg fra jenta i *Woman and Child Driving*. Her er jenta rett i ryggen, blikket vendt fremover i likhet med kvinnen ved siden av. Kroppsholdningen gir uttrykk av å være er stiv og høytidelig. Jenta i den blå lenestolen er også pent kledd, men

måten hun bærer klærne på gjør at hun ikke ser like likevelstelt ut. Den sosiale settingen er også forskjellig i disse motivene. *Woman and Child Driving* foregår utendørs i offentligheten. Det er mulig for andre personer å se på dem når de passerer gjennom det offentlige rommet. I de to førstnevnte motivene er settingen innendørs og privat. De kan hindre at andre kan se dem – både ved veggens og gardiners skjerming. Kveldsstell og kroppsvask privatiserer rammene ytterligere. Billedfremstillingene av barna virker nesten som en forside og en bakside – forsiden er presentert for offentligheten mens baksiden er ikke like synlig, er mer privat og dermed ikke like viktig å presentere.

Cassatt fokuserer på barn i samspill med kvinner – i den alderen når barna er i ferd med å utvikle sin egen personlighet og sin egen subjektivitet. Felles i svært mange av bildene er at kvinnen ser på barnet og vekk fra betrakter. Der hun ikke ser direkte på barnet er hennes oppmerksomhet likevel rettet mot barnet. I stedet ser hun kanskje på noe hun og barnet gjør sammen, enten det er å leke, spise, drikke, vaske seg eller liknende, som for eksempel *Mother Feeding Child* (1898) og *Mother Playing with Child* (1897).

I *Mother and Child* (1914) ser barnet mot betrakter, mens kvinnen ser ut av billedflaten. Hun tillater at barnet holder henne rundt nakken og hennes hode er vendt ørlite grann på skakke, slik at deres kinn møtes. Hun fremstår ikke avvisende eller likegyldig selv om hennes blikk er vendt en annen vei. I *The Caress* (1902) ser kvinnen tilsynelatende ut i luften. Det lille barnet står på fanget hennes med ryggen inntil kvinnen. Kvinnens hånd berører forsiktig barnets hånd og fot. Heller ikke her virker kvinnen å være avvisende eller likegyldig, selv om hennes tanker kanskje i et øyeblikk vandrer, viser hennes berøring omsorg. Berøringen har ikke nødvendigvis en praktisk funksjon annet enn som kjærtegn. *Young Mother Sewing* (1901) er også et eksempel der kvinnen ikke ser direkte på barnet, men det svekker likevel ikke hennes moderlige kjærlighet. Kvinnen holder hendene løftet og barnet får plass til å lene seg over fanget hennes. Barnet henvender seg til henne og viser henne tillit. *Young Woman Holding an Infant at the Window* er et nytt eksempel på et motiv hvor kvinnens blikk er vendt vekk fra barnet. Om barnet ikke hadde blitt båret kunne det kanskje ikke hatt mulighet til å se ut av vinduet? Kvinnen inkluderer med dette barnet i en handling – som her er å se ut av vinduet. Generelt sett i alle motivene er både kvinnens blikk og/eller oppmerksomhet rettet mot barnet. Selv om kvinnen ikke ser direkte på barnet er hennes oppmerksomhet mot barnet. Barnets gester eller aktivitet er også hva betrakters oppmerksomhet rettes mot.

I *Young Mother Sewing* (1901) og *Mother and Child* (1914) ser barnet direkte mot betrakter. Det er mer uvanlig å se at kvinnen eller morsskikkelsen ser direkte mot betrakter. I noen av bildene er kvinnen vendt frontalt mot betrakter, men hennes blikk er vendt vekk og en direkte kommunikasjon med betrakter unngås som sådan. Den direkte blikkontakten og den påfølgende kommunikasjonen uteblir i *Mother Holding Her Nude Baby* (1923), selv om kvinnens ansikt er frontalt er hennes blikk tomt eller transparent. Hun ser kanskje mer gjennom eller forbi betrakter fremfor å møte betrakters blikk.

Barna ser i bildene ut til å være tilknyttet en kvinne og svært ofte er denne kvinnen barnets mor. Ut fra teorier er tilknytningspersonen den barnet foretrekker å forholde seg til. Disse bildene viser derimot ikke hvordan barnet reagerer når tilknytningspersonen ikke er tilstede. Barna gråter ikke. Alle barna i bildene er over 8-12 uker, slik at de er i stand til å skille mellom ulike personer. De er gamle nok til at de befinner seg i det Bowlby kaller tilknytningsstadium hvor barnet tar initiativ til nærhet og deres atferd viser til at de foretrekker en eller få omsorgspersoner. Dette sees i bilder hvor barnet holder rundt mors nakke, der barnet strekker seg etter mor for en klem og der barnet aktivt søker kontakt med moren. Bilder som viser til dette kan eksemplifiseres med *Mother and Child* (1914), *Maternal Caress* (1896) og *Mother and Child – A Goodnight Hug* (1880). Atferdene er aktive fra barnets side i disse bildene.

Kan det være slik at en ikke kan se barnets tilknytningsbehov isolert, men også som en tilknytning som forsterkes gjennom kvinnens atferd? Mors atferd kan begrunnes med beskyttelsesinstinkt hvor hun gjør hva hun kan for å passe på barnet slik at det vokser opp i trygghet og sikkerhet. Figurene trukket nære billedflaten slik at andre elementer ikke får like stor oppmerksomhet som den som rettes mot mor og barn. I flere av bildene er bakgrunnen helt diffus uten detaljer. Vi får dermed ikke alltid vite hvor figurene befinner seg – om de er inne eller ute som for eksempel i *Mother and Child* (1914), *Maternal Kiss* (1897) og *Mother and Child* (1890).

Thomas ser på slike kvinne og barn motiver som en del av feministiske ideer på 1890-tallet om at moderskap eller moderlighet er en unik kraft som fremmer barns utdanning og emosjonelle utvikling. Dermed anses bildene som biologisk reproduksjon og sosial reproduksjon – med bidrag gjennom mors kropp og omsorg.¹⁹⁹ Kvinnenes rolle som mødre var viktig for barnets sosiale læring og for barnets videre utdanning. Deres omsorg og oppdragelse ledet barna på rett vei mens mannens rolle var å forsørge familien økonomisk.

¹⁹⁹ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, And Modern Identity in French Art*, 84.

Mannens rolle var også å være en familiemann som også i større grad enn tidligere var tilstede i barnas oppvekst selv om mødrene fortsatt stod med hovedansvaret for denne rollen.

De fleste barna Cassatt avbilder er mellom 6 måneder og 4 år gamle. Barna har blitt såpass store at de klarer mye selv – de utvikler språk, større kognitiv forståelse og fysiske ting som for eksempel å gripe etter ting selv og begynne å gå. De er ikke nødvendigvis avhengig av å bli båret. Etter dette begynner de å løsrives mer fra mor og de utforsker det sosiale livet i større grad når de begynner på skolen. Mors emosjonelle innflytelse og påvirkning betyr svært mye. Mor bidrar i svært stor grad til omsorg, til læring gjennom lesing av bøker, lek med mer.²⁰⁰ Slike bidrag er synlig i mange av Cassatts motiver. I *Mother and Child* (1908) er det kommunikasjon og lek som er sentralt, i *Mother Playing with Child* (1897) er det lek som er sentralt, mens i motiver som *Mother and Child* (1914) og *Mother's Kiss* (1891) er omsorg sentralt gjennom klem, omfavnelse eller kyss. Mor og barn som tema viser kvinnes viktigste sosiale rolle for offentligheten på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet.

Utvikling

Under sin utdanning og tidlige karriere var Cassatt påvirket av klassiske bilder, av spansk billedkunst i bildene av damene på gatene og balkonger i byen for eksempel. I tillegg kopierte hun Correggio i Roma og så mye av den italienske kunsten da hun var der. I Paris så hun moderne kunst og fikk interesse for den impresjonistiske stilretningen. Hennes venninne skriver: "To be a great painter you must be classic as well as modern."²⁰¹ Selv stilte hun ut med Independentsgruppen for første gang i 1877. Besøket av en utstilling i Paris i 1890 bidro til at hennes retning mot fargetrykk og inspirasjon av japanske trykk ble styrket. Dette er også synlig i hennes kvinne og barn motiver. Hun produserer svært mange trykk med kvinne og barn som motiv, men gir aldri opp maleriet eller pastelltegningen. Motivene dreier seg fremdeles om relasjoner mellom kvinne og barn. Deres felles aktiviteter og deres psykologiske bånd er fremdeles sterke. Fra 1870-årene er Cassatt tro mot impresjonismen. Til å begynne med hevder flere forfattere at hun er mer avhengig av Degas, men frigjør seg mer fra han allerede i verket fra 1880 – *Mother About to Wash Her Sleepy Child*.²⁰² Hun produserer også flere utgaver av liknende motiver – blant annet hvor kvinnen bærer et nakent barn på armen.

²⁰⁰ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, And Modern Identity in French Art*, 85.

²⁰¹ Havemeyer. *Mary Cassatt. Bulletin of the Pennsylvania Museum, Vol. 22, No. 113*, 381.

²⁰² Denvir. *Impressionism. The Painters and the Paintings*, 41.

Når det gjelder hennes kvinne og barn motiver er det ikke en konsekvent utvikling synlig. Hun fortsetter å fokusere på bånd og relasjoner i hverdagslig aktivitet mellom mor og barn eller kvinner og barn. Som regel er det to figurer i billedflaten i kvinne og barn motivene både tidlig og sent i karrieren. Det ser ut til at hun har brukt flere av de samme modellene gjentatte ganger – enten det er familie og venner eller kvinner fra andre sosiale klasser enn hun selv tilhørte, som fattige kvinnelige modeller. I tillegg arbeider hun videre med de samme figurplasseringene og motivene, slik at flere utgaver av samme motiv reproduseres.

Kapittel 5: Avslutning

Oppsummering og funn

I prosessen med å tilegne seg forståelse for motivgruppen er det flere vinklinger en kan anvende. For det første må en spørre seg hva slags bilder dette er. Er det bilder av den moderne mor eller den universelle mor? Er det skildringer av barndom? Er det skildringer av overklassens privilegier eller av individer fra det moderne samfunnet i Paris? Eller er det om relasjonene mellom kvinne og barn? Jeg mener disse motivene ikke kan sees isolert og leses ut fra kun en av disse vinklingene. Barna har for stor oppmerksomhet til at en bare kan forstå motivene ut fra kvinnens eller mors rolle. Kvinnene retter oppmerksomhet mot barna, men er selv heller ingen attributt for barna. De fremstår som veileder så vel som moderne kvinner. Deres gjensidige kommunikasjon er viktig når en ser dem i relasjon til hverandre. Samtidig fremstår de som individer fra sin samtid – og en ytterligere innsikt vil ikke oppnås ved å ta dem ut av kontekst. Jeg mener derfor at både sosialhistorien, psykologien og oppfatning av kjønnsroller er relevant for å forstå nettopp denne motivgruppen. Disse perspektivene har tradisjonelt blitt anvendt av teoretikere i større eller mindre grad. Flere forfattere viser til Freud. Mitt bidrag har vært å inkludere teorier som andre forfattere tidligere ikke har vist til, blant annet tilknytningsteorier. Jeg har også anvendt Freuds kapittel om skjønnhet direkte på denne motivgruppen.

Som utgangspunkt har jeg trukket frem 9 verk med beskrivelser og fortolkninger, men en rekke verk er også omtalt i tillegg. Dette for å kunne se på mengden av verk og fortolkninger av motivgruppen som helhet. Verkene som er trukket frem representerer mangfold og likheter i motivgruppen av kvinne og barn. Dette er bare et utvalg av verk, for å anvende dem på generelt grunnlag. En kortere redegjørelse av den impresjonistiske retningen for å plassere Cassatt i forhold til sine kollegaer og samtidige er også inkludert. Jeg har dessverre ikke klart å finne ut antallet verk med kvinne og barn i motivet, da kildene tradisjonelt forholder seg til teknikken i mengdepresentasjon av Cassatts kunstnerskap, altså antall malerier i forhold til grafiske verk for eksempel. Hennes billedkunst er på ingen måte samlet, verken på museer eller kontinent.

I Durand-Ruels visningsrom i 1892 så Geroges Lecomte i kvinne og barn motiver av Cassatt. Han mente hun representerte en universal ”mother Love” hvor hun fikk frem en troverdig moderlig ømhet og beskyttelse i tillegg til at hun klarte å unngå overdreven

sentimentalitet. Kvinnene er fremdeles menneskelige. Dette får Cassatt frem gjennom moren som tenker på fremtiden, hever øyebrynene og viser sin kjærlighet fremfor ekstase. På denne måten er ikke kvinnene representasjoner av helligdom eller religion, men viser til mødrenes læringsmakt hos barna.²⁰³ De hverdagslige aktivitetene er med på å gjøre kvinnene og barna menneskelige. Bildene opphøyes ikke til noe åndelig eller hellig og står som sådan i kontrast til tradisjonelle religiøse Madonnafremstillinger hvor Madonna ikke vises som kvinne i arbeid.

Generelt omhandler bildene overklassens privilegier slik som fritid og fornøyelse, samt deres hjem og eiendeler, men samtidig uten overdådig fråtsing av varer og midler. Det er fritid og aktivitetene som hovedsakelig formidles, ikke de materielle tingene. I fremstillingene får barna lov til å forbli barn, selv om dette til dels kan motargumenteres med at de ble oppkledd og staset som om de var dukker. Likevel bryter flere av bildene med dette ved at de oppkledd og dukkeliknende barna ligger henslengt i en lenestol eller barna utøver bevegelser som trosser mødrenes armer og regler, slik at de får være barn også i representasjonene. Kvinnene viser omsorg og kjærlighet ved deres oppmerksomhet. De inkluderer barna i sine egne sysler og viser interesse for barnas lek.

Det første punktet som i denne sammenheng trekkes frem av fortolkninger er at bilder fra denne perioden har tradisjonelt sett blitt lest ut fra sosialhistorisk perspektiv med T.J. Clark i spissen. Han omtaler selv ikke stort om denne motivgruppen spesifikt, men han forsøker å gi en forklaring på hvorfor temaene og innholdet i billedkunsten ble slik den ble under impresjonismen. Han viser til strukturer og endringer i samfunnet med modernisering som grunnlag for billedkunstens utvikling. Med moderniseringen innebar økende og effektiviserende industri. Dette er også tiden hvor fritid og fornøyelse får sitt utspring, både i samfunnet og i billedkunsten. Pollock knytter T.J. Clarks argumenter opp mot billedkunsten av Cassatt og hevder at også mor og barn motivene er uttrykk for det nye og moderne i Paris med den hjemmевærende kvinnen og mannen i arbeid.

Det neste punktet av fortolkninger springer videre ut fra Griselda Pollock – som fortsetter å vise til at de nye sosialhistoriske strømningene i Paris også ledet til kjønnskiller i samfunnet og i billedkunsten. Kort oppsummert er kvinnen hjemme i det private med barn mens mannen er ute i arbeid i det offentlige. Det maskuline og det feminine med tilhørende assosiasjoner fremstår som polare strukturer. Ulike områder ble delt opp i sfærer etter kjønn. Barer og kafeliv var forbeholdt mannen. Hennes rolle i det offentlige rom var for å tjene

²⁰³ Thomas. *Impressionist Children. Childhood, Family, And Modern Identity in French Art*, 88.

mannen – enten som servitrise, som sangerinne eller som courtesane. Den anstendige borgerlige kvinnen forholdt seg unna disse stedene. I stedet var hennes oppgaver forbundet med familien og hjemmet. Femininitet viser ikke nødvendigvis til kvinnelig seksualitet. Idealet av lykkelig mor og lykkelig barndom viser ikke nødvendigvis til virkelighetens erfaringer. Fattigdom og psykiske lidelser var også til stede på denne tiden, selv om det var i lukkede former og det eksisterte mindre forskning på feltet.

Det tredje punktet av fortolkninger knyttet til motivgruppen er innenfor det psykologiske feltet. Flere forfattere viser til psykoanalysens Sigmund Freud når de ser på mors relasjoner til barna i Cassatts billedproduksjon. Jeg har valgt å trekke inn tilknytningsteorier og se på kroppsspråket mellom figurene. Bowlby er en av de sentrale forskerne på tilknytning. Han så på utvikling av båndet mellom tilknytningsperson og barn ved å definere faser av tilknytning etter atferdsmønstre hos barnet. Hos Cassatt er det tilsynelatende kvinnen, som regel mor, som er barnets foretrukne omsorgsperson og tilknytningsperson. Barnet føler seg trygg med denne personen i nærheten og det er en person barnet kan henvende seg til om det søker omsorg, oppmerksomhet og trøst. I bildene til Cassatt holder mor ofte rundt barnet, hun berører barnets kinn, rygg, hender og liknende. Denne atferden forsterker hennes rolle som tilknytningsperson og kan øke barnets foretrukkenhet til henne ytterligere. Deres kroppsspråk forsterker deres nærhet og intime relasjon. I tillegg til berøring er også blikkene viktig for både denne omsorg og for rettleidelse og korrigering av atferd som ikke-verbal kommunikasjon. Kvinnen inkluderer barnet i sine daglige sysler som hovedsakelig består av fornøyelse, fritid og hverdagslige nødvendigheter som for eksempel måltider og kroppsvask. Jeg har også trukket inn Winnicott da han ser på samspillet mellom barn og deres oppvekstmiljø. Han ser på hverdagslige aktiviteter som lek og måltider som en viktig mulighet for barnet i dannelsen av selvet og til å bli selvstendige individer da disse aktivitetene er en mulighet til å være med andre mennesker på. Mors kommunikasjon bidrar til at barnets oppfatning og utvikling til å bli en selvstendig aktør separert fra mor.

Baudelaires teori om skjønnhet har jeg også anvendt, men den er tilpasset motivgruppen kvinne og barn. Kunstnerne fra impresjonismen viser kvinner som etterstreber skjønnhet ved å følge normen i hva som ble oppfattet som det skjønn gjennom klær og mote, sminke og frisyre. På samme måte kan en si at den ideelle barndommen som formidles i billedkunsten også er en form for skjønnhet. Mange av barna hos Cassatt er nakne og representerer den naturlige skjønnhet, mens moten og kvinnens fremtredelse viser den

moderne skjønnhet som er tilført på en sådan kunstig måte. Baudelaire henviser til Stendhals utsagn om at skjønnhet ikke er noe annet enn et løfte om lykke. Borgerligheten på 1800-tallet viser til den økonomiske velstandens muligheter og den kroppslige skjønnheten og velstanden viser til nettopp hva Stendhal sier – det gir et løfte om lykke. Skillet mellom det skjønn og det vulgære kan være kort – sminkens hensikt er å forskjønne, men for mye blir overdrevent og vulgært. Barnas glatte hud og unge kropper er det skjønn i seg selv uten tilførte hjelpemidler som sminke. Likevel er noen av barna fremstilt i pene kjoler, hatter og velstelt hår. Disse barna ser nesten ut som dukker eller små voksenminiatyrer, men deres lekne og nysgjerrige atferd og kroppsspråk lar dem fremdeles få forbli barn.

En av oppdagelsene jeg merket meg er at det ser ut til at Cassatt ikke har vist annet enn sommerbilder. Ingen av bildene ser ut til å vise vinter og kulde eller tegn til litt snø. Barna er lettkledde og iblant nakne. Klærne er ofte lyse og luftige hos både kvinne og barn enten de er innendørs eller utendørs. Den sommerlige atmosfæren kan også ha grunnlag i oppfattelsen av det vakre. Det hvite, sommerstedet og sommerårstiden var borgerlighetens fristed og fornøylesoppfatning hvor tid ikke var stress og forventningene fra arbeidet i byen ikke var tyngende. De idealistiske fremstillingene av relasjonene mellom mor og barn og av barndom er i tråd med tanken om at kunsten skulle åpne for subjektivitet og idealisering, mens vitenskapen stod for observasjon og gjengivelse. Kunstneren skulle forestille seg idealet og forbedre utgangspunktet.²⁰⁴ Kvinnene i virkeligheten var utgangspunktet, mens kvinnene i bildene representerte idealet.

Når det gjelder utvikling av motivgruppen er det ikke gjort store funn. Cassatt varierer motivgruppen innenfor samme genre, hun fortsetter å produsere bilder ut fra de samme hverdagslige temaene av kvinne og barn motiver fra hennes impresjonistiske karriere. Det er hverdagen som er det viktige – ikke høytider og helligdager. Uansett, høytider kan også ha vært øyeblikk da far deltok i større grad i familien og relasjonene mellom mor og barn var hva Cassatt ville formidle. Fedre kan også ha hatt en større rolle i de aktivitetene som tilhørte sjeldenhetene, slik som høytider og festdager gjerne gjør. Far kan også ha vært mer til stede med barna enn hva som skildres i billedkunsten hos Cassatt. En utvikling som er å se gjelder i stedet teknikk og materiale. Etter utstillingen i 1890 vekket Cassatt interesse for fargetrykk og japanske trykk. Hun har stor interesse for grafikk, men fortsetter likevel også med andre teknikker som oljemalerier og pastelltegninger. Noen vil også hevde at hun løsrives fra Degas med tiden etter at han introduserte henne i Independentsgruppen.

²⁰⁴ Broude. *Impressionism. A Feminist Reading. The Gendering of Art, Science, and Nature in the Nineteenth Century*, 153.

Som kunster viste Cassatt dype relasjoner mellom kvinner og barn i en tid da kvinnen ble ansett å egne seg best til landskapsmaleri. Figur og aktbildene hennes bygger på studier og utdannelse. Relasjonsformidlingene hennes bygger på mer enn bare gjengivelse. Hun skildrer emosjoner og ulike roller inkluderes – deres fysiske forbindelse, tanker, atferd, forpliktelser (privat så vel som offentlig), og deres sosiale og private rolle. Denne innsikt er derfor dypere enn hva en ren reproduksjon eller imitasjon vil kunne bidra med.

Litteraturliste:

- Adler, Kathleen. *Mary Cassatt Prints*. Utstillingskatalog fra 2006. London: National Gallery, Yale University Press, 2006.
- Ariès, Philippe. *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life*. New York: Vintage Books, 1962.
- Art Resource.
http://www.artres.com/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2UN365GU4Q17&IT=ZoomImageTemplate01_VForm&IID=2UNTWAOBV1CW&PN=25&CT=Search&SF=0
- Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Translated and edited by Jonathan Mayne. London: Phaidon Press, 1964.
- Baudelaire, Charles. "1. The Painter of Modern Life". I Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life*. Oversatt av P. E. Charvet. London: Penguin Books, 1972.
- Baudelaire, Charles. "Det moderne livs skjønnhet". I Baudelaire, Charles. *Kunsten og det moderne liv. Essays*. Oversatt av Arne Kjell Haugen. Oslo: Solum Forlag, 1988.
- Bernard, Philippe. "Integrating Sexual Objectification With Object Versus Person Recognition: The Sexualised-Body-Inversion Hypothesis." URL:
<http://pss.sagepub.com/content/early/2012/04/02/0956797611434748.extract>
(Université libre de Bruxelles: Psychological Science Online First, 3. April 2012).
(Oppsøkt 3. April kl 13:00).
- Blunden, Maria and Godfrey. *Impressionists and Impressionism*. Oversatt av James Emmons. New York: The World Publishing Company, SKIRA.
- Borgmeyer, Charles Louis. "The Master Impressionists (Chapter IV)". I *Fine Arts Journal*, Vol. 28, No. 3 (Mar., 1913) Side 132-162. Artikkel; JStor. (Tilgang: 26/03/2012 kl. 07:47). URL: <http://www.jstor.org/stable/25587164>
- Bressendorf Lindseth, Live. *Vis meg ditt kroppsspråk – og jeg skal si deg hva du oppnår. Hvordan kommunisere effektivt med både ord og kroppsspråk*. Østerås: Kondor AS Forlag, 2002.
- Broude, Norma. *Impressionism. A Feminist Reading. The Gendering of Art, Science, and Nature in the Nineteenth Century*. New York: Westview Press, A Division of HarperCollins Publishers, Inc: 1997.

- Broude, Norma. "Modern Woman or the Cult of True Womanhood?" I *Woman's Art Journal*, Vol. 21, No. 2 (Autumn 2000-Winter 2001) side 36-43. Woman's Art Inc. Artikkel; JStor. (Tilgang: 26/03/2012, kl. 08:23). URL: <http://www.jstor.org/stable/1358749>
- Buettner, Stewart. "Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz." I *Woman's Art Journal*, Vol. 7, No. 2 (Autumn, 1986 – Winter, 1987). Side 14-21. Woman's Art, Inc. Artikkel; JStor. (Tilgang: 13/09/2011 kl. 04:13). URL: <http://www.jstor.org/stable/1358300>
- Clark, Timothy J. *The Painting of Modernity. Paris in the Art of Manet and His Followers*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1984.
- Denvir, Bernard. *Imressionism. The Painters and the Paintings*. London: Studio Editions Ltd, 1991.
- Eisenman, Stephen F. Thomas Crow, Brian Lukacher, Linda Nochlin med flere. *Nineteenth Century Art. A Critical History*. 3. utgave. London: Thames & Hudson Ltd, 2007.
- Fillin Yeh, Susan. "Mary Cassatt's Images of Women." I *Art Journal*, Vol. 25, No. 4 (Summer 1976), side 359-363. College Art Association. Artikkel; JStor, (Tilgang: 23/02/2012, kl. 06:47). URL: <http://www.jstor.org/stable/776228>
- Freud, Sigmund. *Hinsides lystprinsippet*. Oversatt av Kari Uecker. Etterord av Eivind Tjønneland. Oslo: Vidarforlaget AS, 2011. Første gang utgitt 1921.
- Frykman, Jonas. Orvar Löfgren. *Det kultiverte mennesket*. Oversatt av Kari Bolstad. Oslo: Pax Forlag, 1994.
- Frøyland Nielsen, Ruth. *Barnpsykologiens historie i Europa. Forgrunnsskikkelser og hovedproblemer gjennom tre hundre års forskning – fra Rousseau til Piaget*. Oslo: Gyldendal Norsk forlag, 1973.
- Gervais, Sarah. "How our brains see men as people and women as body parts." URL: <http://newsroom.unl.edu/blog/?p=1202> (Oppsøkt 8.okt 2012 kl. 12.03).
- Gulbrandsen, Liv Mette. *Oppvekst og psykologisk utvikling. Innføring i psykologiske perspektiver*. Oslo: Universitetsforlaget, 2009.
- Havemeyer, Louisine W. Mary Cassatt. *Bulletin of the Pennsylvania Museum*, Vol. 22, No. 113 (May, 1927). Side 377-382. Philadelphia Museum of Art. JStor, (Tilgang: 23/02/2012 kl. 06:48). URL: <http://www.jstor.org/stable/3794255>
- Herbert, Robert. *Impressionism. Art, Leisure, and Parisian Society*. New Haven and London: Yale University Press, 1988.

- Higonnet, Anne. "Unmarried Mother." I *The Women's Review of Books*, Vol. 16, No. 9 (Jun., 1999). Side 6-7. Old City Publishing, Inc. Artikkel; JStor. (Tilgang 23/02/2012 kl 06:49). URL: <http://www.jstor.org/stable/4023272>
- Hogg, Michael A. Graham M. Vaughan. *Social Psychology*. 5th edition. Essex: Pearson Education, 2008.
- Hyslop Jr., Francis E. "Berthe Morisot and Mary Cassatt." I *College Art Journal*, Vol. 13, No. 3 (Spring, 1954). Side 178-184. College Art Association. Artikkel; JStor. (Tilgang: 23/02/2012 kl. 06:45). URL: <http://www.jstor.org/stable/772550>
- Larsen, Randy J. David M. Buss. *Personality Psychology. Domains of Knowledge About Human Nature*. 3rd edition. International Edition. New York: McGraw-Hill, 2008.
- Love, Richard H. *Cassatt: The Independent*. Chicago: Milton H. Kreines, 1980.
- Mahler, Margaret S. Fred Pine og Anni Bergman. *Barnets psykiske fødsel*. Oversatt av Poul W. Perch. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S, 1988.
- Mathews, Nancy Mowll. *Mary Cassatt: A Life*. New Haven and London: Yale University Press, 1994.
- Nemser, Cindy. "Art Criticism and Women Artists." I *Journal of Aesthetic Education*. Vol. 7, No. 3 (Jul., 1973). Side 73-83. University of Illinois Press. Artikkel; JStor. (Tilgang: 03/10/2011 kl. 06:44). <http://www.jstor.org/stable/3331886>
- Passer, Michael. Ronald Smith, Nigel Holt, Andy Bremner, Ed Sutherland, Michael Vliek. *Psychology. The Science of Mind and Behaviour*. New York: McGraw-Hill Higher Education, 2009.
- Perry, Gill. *Gender and Art. Art and its Histories*. New Haven & London: Yale University Press, 1999.
- Philadelphia Museum of Art. URL: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/104447.html?mulR=27265/6>
- Piaget, Jean. *Barnets psykiske utvikling*. Oversatt av Mirto Uhrskov og Jørgen Pauli Jensen. København: Hans Reitzel, 1977.
- Pollock, Griselda. "Ch. 14: Modernity and the Spaces of FemininitySide". I Broude, Norma. Mary D. Garrard. *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*. New York: Harper Collins Publisher, 1992. 245-247.
- Pollock, Griselda. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*. London: Thames & Hudson, 1998.

Store norske leksikon: URL: http://snl.no/identitet/psykologi_samfunnsvitenskap (Oppsøkt 29. Okt. 2012. Kl. 14:36).

Strøm, Ole Kristian. "Ny viten." I *VG Helg*, Lørdag 22. September 2012, Side 41. (ole.kristian.strom@vg.no) "Kvinner ser også kvinner som objekter." Undersøkelser ved Nebraska-universitetet, Professor Sarah Gervais.

Smith, Lars. *Tilknytning og barns utvikling*. Kristiansand: Høyskoleforlaget AS, 2002.

Sweet, Frederick A. Mary Cassatt (1844-1926). *The Art Institute of Chicago Quarterly*, Vol 48, No. 1 (Feb. 1, 1954). Side 4-9. The Art Institute of Chicago. Artikkel; JStor. (Tilgang: 23/02/2012 kl. 06:55). URL: <http://www.jstor.org/stable/4117464>

Tetzchner, Stephen von. *Utviklingspsykologi. Barne- og ungdomsalderen*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS, 2001.

Thomas, Greg M. *Impressionist Children. Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*. New Haven and London: Yale University Press, 2010.

Totally History. <http://totallyhistory.com/mary-cassatt-paintings/>

Illustrasjonsoversikt

Illustrasjonsinformasjon (i kronologisk rekkefølge)

1878: Little Girl in a Blue Armchair. 90,2 x 129,8 centimeter. Olje på lerret. Mr. og Mrs. Paul Mellon samlingen. The Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, D.C.
http://www.nga.gov/fcgi-bin/timage_f?object=61368&image=15578&c=ggcassattptg

1880: Mother About to Wash Her Sleepy Child, The Child's Bath. Lerretstørrelse: 100,33 x 65,72 centimeter. Olje på lerret. Bildet er testamentert fra Mrs. Fred Hathaway Bixby til Los Angeles Museum of Art.
<http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=23848;type=101>

1880: Mother and Child, A Goodnight Hug. Bildet tilhører en privat samling.
http://www.bridgemanart.com/asset/344401/Cassatt-Mary-Stevenson-1844-1926/A-Goodnight-Hug-pastel-on-brown-paper?search_context=%7B%22url%22%3A%22%5C%2Fsearch%3Ffilter_text%3Dmother%2Band%2Bchild%2Ba%2Bgoodnight%2Bhug%26x%3D0%26y%3D0%22%2C%22filter%22%3A%7B%22filter_text%22%3A%22mother+and+child+a+goodnight+hug%22%2C%22filter_searchoption_id%22%3A%22%22%2C%22filter_assetstatus_id%22%3A1%2C%22filter_prev_text%22%3A%22mother+and+child+a+goodnight+hug%22%7D%2C%22num_results%22%3A%221%22%2C%22sort_order%22%3A%22relevance%22%2C%22search_type%22%3A%22search_assets%22%2C%22item_index%22%3A0%7D

1881: Woman and Child Driving. Bildet er 89,7 x 130,5 centimeter. Olje på lerret. Befinner seg i Philadelphia Museum of Art, anskaffet av W. P. Wiltach Fund i 1921.
<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/104447.html?mulR=27265|6>

1889: Woman and Child Before a Washstand With Jar and Bowl (Baby in His Mother's Arms, Sucking His Finger). Dette bildet er av pastell på papir i størrelsen 65 x 50 centimeter. Bildet befinner seg i Musee d'Orsay i Paris.
http://www.artres.com/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2UN365GU4Q17&IT=ZoomImageTemplate01_VForm&IID=2UNTWA0BV1CW&PN=25&CT=Search&SF=0

Cirka 1889²⁰⁵/1890: At the Window / Young Woman Holding an Infant at the Window.

Det er 74,5 x 62,5 centimeter stort og befinner seg i Musee d'Orsay i Paris.

http://www.artres.com/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2UN365GU9F02&IT=ZoomImageTemplate01_VForm&IID=2UNTWAOM2BAZ&PN=28&CT=Search&SF=0

1890: Baby's Back. 3rd state (final). Plate: 23,3 x 16,2 centimeter. Ark: 35,4 x 21,2

centimeter. Koldnåltrykk.²⁰⁶ http://www.adelsongalleries.com/exhibitions/2008-04-25_mary-cassatt/

1893: The Bath/ The Child's Bath. 100,3 x 66,1 centimeter. Olje på lerret. Signert Mary Cassatt nederst til venstre. Robert A. Waller Fund, 1910. Chicago: Art Institute of Chicago.

http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/111442?search_no=8&index=58

1893: The Family. 81,9 x 66,4 centimeter. Olje på lerret. Gave fra Walter P. Chrysler, Jr. Chrysler Museum of Art. Norfolk, Virginia.

[http://collection.chrysler.org/emuseum/view/objects/asitem/search\\$0040/8/title-asc?t.state:flow=f36c9a7c-b30b-4d50-a5e4-254260322db2](http://collection.chrysler.org/emuseum/view/objects/asitem/search$0040/8/title-asc?t.state:flow=f36c9a7c-b30b-4d50-a5e4-254260322db2)

1896: Maternal Caress. 38,1 x 54 centimeter. Olje på lerret. Bildet ble donert av Aron E. Carpenter i 1970 til Philadelphia Museum of Art og befinner seg i Fernberger familiegalleri.

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/66441.html?mulR=15992|13>

1897: Maternal Kiss (Pensive Marie Kissed by her Nurse) / Mother and Child. 55,9 x 45,7 centimeter. Pastell på papir. Bildet ble donert av Anne Hinchman i 1952 til Philadelphia Museum of Art, <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/54049.html?mulR=15992|15>

1897: Mother Playing with Child. 64,8 x 80 centimeter. Pastell på papir.²⁰⁷ Bildet er fra James Stillmans samling gitt i gave fra Dr. Ernest G. Stillman, 1922, til Metropolitan Museum of Art i New York. <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/20010750>

1898: Family Group Reading. 56,5 x 112,4 centimeter. Olje på lerret. Bildet var en gave fra Mr. Og Mrs. J. Watson Webb i 1942 til Philadelphia Museum of Art hvor det henger utstilt i Vogt Gallery i første etasje.

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/47365.html?mulR=27265|9>

²⁰⁵ Pollock. Mary Cassatt. Painter of Modern Women, 163.

²⁰⁶ Drypoint on laid paper.

²⁰⁷ Pastel on wove paper, mounted on cardboard.

1898: By the Pond. By the Pond fra cirka 1898 er et fargetrykk (med koldnål trykt i farge med lag av aquatint, fjerde og siste lag/nivå)²⁰⁸ som befinner seg i New York Public Library i trykksamlingen av Miriam og Ira D Wallach Division of Art, Print and Photographs.

http://www.artres.com/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2UN365GU9F02&IT=ZoomImageTemplate01_VForm&IID=2UNTWAO6CANH&PN=21&CT=Search&SF=0

1901, cirka.: Young Mother Sewing/ Little Girl Leaning on her Mother's Knee. 92,4 x 73,7 centimeter. Olje på lerret. Etter å ha blitt donert av Mrs. H. O. Havemeyer befinner det seg i dag i The Metropolitan Museum of Art i New York.

<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/20010771?rpp=20&pg=3&ft=cassatt&pos=53>

1902: The Caress. 83,4 x 69,4 centimeter. Olje på lerret. Befinner seg i National Museum of American Art på Smithsonian Institution etter gave fra William T. Evans.

<http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=3832>

1908: Mother and Child. 81,3 x 60,6 centimeter. Olje på lerret. The Alex Simpson, Jr. Collection, 1928. <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/42074.html?mulR=479/3>

1910: Baby John With Forefinger in His Mouth. 62,9 x 54 centimeter. Pastell på grått papir. Gave fra J. Watson Webb, Electra H. Webb til Yale University, New Haven, Connecticut. <http://artgallery.yale.edu>

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baby_John_with_Forefinger_in_His_Mouth_by_Mary_Cassatt_1910.jpg

http://www.artres.com/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2UN365GY82HE&IT=ZoomImageTemplate01_VForm&IID=2UNTWAX387HF&PN=13&CT=Search&SF=0

1910: Mother and Child. 29, 2 x 50,2 centimeter. Pastell på papir. James Stillman samlingen, gave fra Dr. Ernest G. Stillman. Metropolitan Museum of Art.

<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/20010741>

1914: Mother and Child. 81,3 x 65,1 centimeter. Pastell på håndlaget papir montert på lerret.²⁰⁹ Tegning. H.O. Havemeyer samling, donert av Mrs. H.O. Havemeyer i 1929.

Metropolitan Museum of Art. <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/20010742>

²⁰⁸ Color print with dry point and aquatint, fourth and final state.

²⁰⁹ Pastel on wove paper mounted on canvas.

1923: Mother Holding Her Nude Baby. 35 x 20,6 centimeter. Drypoint; second state, restrike. Gave fra Mrs. Gardner Cassatt, 1959. <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90051082>